HET SOCIAAL CONFLICT IN DE BEELDENDE KUNST

VOLKSUNIVERSITEITS BIBLIOTHEEK

onder redactie van de Vereeniging „V. U. B."

13

HAARLEM
DE ERVEN F. BOHN
1922

HET SOCIAAL CONFLICT IN DE BEELDENDE KUNST

DOOR

JUST HAVELAAR



HAARLEM
DE ERVEN F. BOHN
1922

INHOUD.

—

VERBETERING.

Op blz. 43, 14e regel v. o., staat: Vinckeboon's; dit moet zijn: Vinckeboons'.

Op blz. 95, 10e regel v. o., staat: in 1859 stierf Mayeux; dit moet zijn: Traviès.

VOORWOORD.

Bij het schrijven van dit boekje was 't niet mijn bedoeling na te gaan in hoeverre maatschappelijke toestanden en verhoudingen op de beeldende kunst invloed hebben, maar ik trachtte de geschiedenis te schrijven van die kunst, welke in zichzelf sociale conflicten en gevoelens tot uitdrukking brengt. Daar een dergelijke kunst in hoofdzaak een verschijnsel der 19e eeuw is geweest, zal deze studie een brok innerlijke beschavingsgeschiedenis van den nieuwen tijd bevatten.

Vaak werden representatieve kunstenaars-figuren uitvoerig besproken opdat vele kleinere uitingen verzwegen konden blijven. Naar volledigheid, wat betreft de *namen*, is niet gestreefd.

De tendens-kunst in engeren en meer verstandelijken zin, bleef buiten beschouwing, daar hier het onderwerp den innerlijken geest van het kunstwerk overheerscht.

Bij de behandeling der karikatuur b.v. ging ik zelfs de politieke prent voorbij, die van de karikatuur-kunst gewoonlijk de kleinere, allegorische, verstandelijke en meer tijdelijke uiting is. Niet het

illustratieve werk, dat een tekst behoeft of een historische feitenkennis veronderstelt, had mijn belangstelling, maar het werk dat in zichzelf, als kunst, belangrijk is, het werk ontstaan uit gevoelens krachtig en algemeen genoeg, om zich in vormen uit te drukken van aesthetische waarde. In de kunst is slechts dan van ideeën sprake, wanneer deze ideeën zich aesthetisch verwezenlijken. Slechts de aesthetische uiting heeft, in de sfeer der kunst, ethische, psychologische of cultureele beteekenis.

Hoewel in hoofdzaak de kunst behandeld is, welke *bewust* het sociaal conflict uitdrukt, heb ik gemeend eveneens die kunstuitingen te moeten beschrijven welke te zien zijn als de *onbewuste* belijdenissen van dit gemeenschapsconflict. Want de bewuste uiting ware hier zonder de onbewuste niet te verstaan. Uit Goya's pessimistische verscheurdheid is Daumier's strijdend idealisme voortgekomen. Tusschen het sociaal idealisme van een Steinlen en het opstandig pessimisme der Simplicissimus-teekenaars zou de schakel niet gemist kunnen worden van Toulouse Lautrec's schrijnende zelf-belijdenis.

Amersfoort, Juli 1921. J. H.

I.

Het Probleem.

Ten allen tijde heeft het probleem der wereldsche ellende den mensch gekweld; want steeds is de wereld ellendig geweest en heeft de mensch zich, in zijn diepst bewustzijn, voor het leed der wereld verantwoordelijk gevoeld.

Ten allen tijde is het leed begrepen als een gevolg van de menschelijke boosheid en als een boete dezer boosheid, maar tegelijk moest wel erkend worden dat velen lijden zonder persoonlijk schuldig te zijn. De Godheid of het Lot echter aan te klagen voor de namelooze smart die ook ònschuldig geleden wordt, is steeds als een onredelijkheid gevoeld, zoodat dan den mensch slechts restte zich schuldig te weten voor het door anderen geleden leed.

Alle geluk, dat niet op de smart van 't leven overwonnen is, verkeert tot ijdelheid en zelfzucht. Het geluk *ontroert* slechts omdat er zooveel leed in de wereld is. Wat ware ons de schoonheid, indien wij de ellende niet dagelijks in 't aangezicht hadden gezien?

Ja, uit de ellende zelf verrees de troostende

schoonheid. Juist omdat wij de smart der wereld als schuld der menschheid doorleefden, juist omdat wij het leed aanvaardden en doorstreden, kon de schoonheid bloeien. Boos en donker en van een oneindige smartelijkheid waren de Middeleeuwen, maar omdat er zooveel intuïtief schuldbesef in de Middeleeuwsche menschheid leefde, kon deze boosheid worden vernietigd in de zingende schoonheid der kathedralen met haar glas- en wandschilderingen, beelden en ornamenten, tot de schoonheid der muziek, der poëzie en der mystieke geschriften. Over den afgrond heen der Middeleeuwsche smart bloeide, stralend, de boom der schoonheid. Omdat een Michel Angelo de — vaak onerkende — boosheid van zijn eeuw als smart en schuld doorworstelde, kon hij, ontroerender en verhevener dan de geniale aestheten der Italiaansche Renaissance, die tragische schoonheid scheppen, welke in alle eeuwen den mensch tot een voorbeeld en tot een troost zal zijn. Donker was het leven van een Rembrandt, van een Beethoven, maar lichtend is de schoonheid die zij schiepen, stralend van dat licht, dat op de duisternissen veroverd is.

De vreugde blijft het doel hoewel het leed onontkoombaar is.

Men kent een mensch, men kent een tijd aan zijn verhouding tot 't leed. Hoe dan verhield zich de 19e eeuwsche menschheid tot 't nameloos leed van dien tijd? En in 't bizonder wordt hier de vraag

gesteld hoe deze verhouding zich uitdrukte in de beeldende kunst.

De groote schare der schilders zien wij zich aan de menschenwereld onttrekken om hun individueele stemmingsleven in de onaanrandbare natuur uit te vieren. Nooit te voren was de Europeesche schilderkunst zoo hoofdzakelijk landschapkunst geweest. Nooit nog had zich de schilderkunst het luisterrijkst in de landschappelijke schoonheid geopenbaard. Steeds was het de mensch geweest, die den mensch het diepst bleef boeien, hoewel alle boosheid steeds uit 't menschelijk hart is voortgekomen.

Maar had niet reeds de zóó menschelijke Jean Jacques Rousseau, in de natuureenzaamheden zijn duurzaamste vreugde vindend, een betooverend natuur-evangelie gepredikt? Had de titanische Beethoven niet erkend liever een boom te zien dan een mensch? Is heel de romantische literatuur uit den aanvang der 19e eeuw niet doortrokken van een smartelijk verlangen naar de lafenissen der natuur?

Voltaire had de dwaasheid van 't religieus besef uitgeroepen, Rousseau de goedheid van den natuurlijken mensch; Voltaire en Rousseau werden de vertegenwoordigers van het onstuimig bewustzijn, dat in de Fransche Revolutie tot uitbarsting kwam: slecht was de maatschappij, goed de menschelijke natuur, goddelijk de menschelijke rede, een mistroostige waan het menschelijk schuld-

besef: het gouden tijdperk brak aan der vrijheid, der gelijkheid en der broederschap. En toen dit tijdperk *niet* aanbrak, toen integendeel de ellende slechts toegenomen scheen, toen de grootindustrie het volksleven vermoordde, de armen vermeerderde, toen de vertegenwoordigers der beschaving zelfvoldane burgers werden zonder levensstijl, zonder cultuur, zonder leidende idealen, — toen was slechts de natuur overgebleven tot een troost voor de eenzamen. Zulk een natuurvereering verschilde veel van die, welke Rousseau bezielde.

„On est détrompé sans avoir joui; il reste encore des désirs, et l'on n'a plus d'illusions. L'imagination est riche, abondante et merveilleuse, l'existance pauvre, sèche et désenchantée. On habite avec un coeur plein un monde vide, et, sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout." Zoo karakteriseerde, in zijn Génie du Christianisme, Chateaubriand den geest zijner dagen.

Er is ongetwijfeld verband tusschen den bloei der 19e eeuwsche landschapkunst en een boek als De Saint-Pierre's „Paul et Virginie". Maar er is dit verschil, dat, waar een schrijver zich aan de natuurschoonheid niet wijden kan zonder ten laatste zich verzaad te voelen, daar deze zijn psychische verlangens onbevredigd laat, zoodat het aanvankelijk enthousiasme weldra verzinkt in vergeefsche klachten over de leegte des levens, een schilder, sterker door middel zijner oogen levend, zijn kunstenaarsbestaan vreugdevol vullen kan

met 't uitdrukken der landschappelijke schoonheid en der vele stemmingen die de natuur in hem wekt.

Heb ik de namen te noemen van Constable en Turner, van Dupré, Theodore Rousseau, Corot en Daubigny, van Mauve, Jacob Maris en Gabriel, van Monet en Cézanne, van zoovelen tot op onze dagen toe, om de rijkdommen aan emotioneele schoonheid in herinnering te brengen, die de moderne landschapkunst ons schonk? Wie is zoo blind den zin dier schoonheid te miskennen; en dit nog wel in het land dat een Ruysdael, een Van Goyen voortbracht en scheppingen als Vermeer's Gezicht op Delft, of Hobbema's Laantje van Middelharnis? Wie zou deze oogst onderschatten, terwijl immers zoovele onzer liefste levensherinneringen onverbrekelijk verbonden zijn aan de heerlijkheid eener eens beminde en wèl vertrouwde natuurwereld?

Al kan de natuur verbeeldingsrijker en universeeler worden gezien dan de romantici en impressionisten der 19e eeuw vermochten, — wij danken deze schilders véél. Zij niet 't minst hebben ons de oogen heropend voor de eeuwig jonge heerlijkheid, onze zinnen ontvankelijk gemaakt voor de troostrijke weelde, onze ziel gestemd voor het stil mysterie der natuur.

Als de samenleving ons weinig verheffends te zien kon geven, nooit wellicht in Europa is zoo veel, zoo bewust en zoo geestdriftig de natuur

bewonderd en bemind als in den nieuwen tijd.

Maar heel die pracht, die dagelijks ons omstralen blijft, kan ons niet doen vergeten, dat er nog een ander leven is, een andere wereld, minder harmonisch, minder makkelijk te aanvaarden, een wereld die ons martelt en toch altijd boeien en lokken blijft: die van het menschelijke. Al de lyriek en al de stemmingsteederheid der landschapkunst wischt de waarheid niet uit, dat de grootste kunst steeds was de meest menschelijke. En de meest menschelijke kunst zal altijd weer den mensch tot motief hebben.

Daar waren, ook in de 19e eeuw, uitbeeldingen der menschelijke figuur, groot van gestemdheid en belangrijk van psychologie. Daarbij echter doet zich dit verschijnsel voor, waarvan ik in mijn studie over Rodin reeds gewaagde: waar de landschapkunst te begrijpen is als de schoonheidsdaad eener tot onmaatschappelijkheid gedrongen kunstenaarsgeneratie, daar deden de figuurbeelders, in zoover zij psychologen waren, zich grootendeels kennen als *bewust* maatschappelijk.

En ook dit was nieuw. Nieuw was de overheersching der landschapkunst; eveneens nieuw — op enkele, straks te noemen, uitzonderingen na — was een kunst, die het sociaal voelen bewust zocht uit te drukken.

Weer kan een parallel getrokken worden met de literatuur. De meest kenmerkende en beheerschende literaire uiting der 19e eeuw werd de

psychologische roman. Objectieve aanvaarding der feiten en werkelijkheden vormde van deze moderne roman de haast wetenschappelijk gestemde gezindheid. Ontleden, begrijpen en beschrijven wilden de schrijvers, die zich verzetten tegen de subjectieve sentimentaliteiten der verbloeide romantiek. Maar juist de grootsten hunner hebben — ongewild vaak — door hun arbeid getoond, dat ontleden, begrijpen en beschrijven den mensch niet voldoende is, dat men, om te scheppen, ook gelooven moet en liefhebben, zich idealen stellen moet. Is alle kunst niet een ideaal-belijdenis? De volstrekte onzijdigheid is niet een houding van den geest. Maar de 19e eeuwsche samenleving bevatte niet meer een allen doordringend idealisme, dat zich in de kunst had kunnen uitdrukken. De psychologie der individuen verbreedde zich onwillekeurig tot een psychologie van den tijd; maar de psychologie van den tijd verscherpte zich tot een kritiek op de samenleving. Een der eerste symptonen daarvan vinden wij bij Stendhal, die tegenover de hypocrisie der burgerlijkheid het Napoleontisch machtsideaal tracht op te stellen; bij Hugo en bij Dickens, die pathetisch de zaak der armen tot hun gewetenszaak maken, bij Balzac, die het eerst en het meest doelbewust de innerlijke roerselen der moderne wereld blootlegt, ook al wordt hij zelf, in zijn wil tot objectiviteit, door deze wereld geïnfecteerd, bij Flaubert, die met de romantici den haat der burgerlijkheid ge-

meen heeft, die dezen haat echter van alle fraze en van alle theatrale pose zuivert, die boven dezen haat uit zijn onvervulbaren droom belijdt voor de verhevene levenssfeer van het gedroomde Oosten, bij Zola, die in den proletarischen klassestrijd een scheppend vrijheidsidealisme ziet; de volledige bewustwording dezer gezindheid vinden wij bij den bitteren, negatieven Ibsen, bij den onstuimigen Multatuli, bij den sarcastisch-propagandistischen Shaw, bij Gorki en Heyermans, bij den innigen Philippe en den goeden Romain Rolland, in wier beider werken een stralend licht zich weerspiegelt van het tot een religieus idealisme verdiept sociale voelen dat Tolstoï en dat Dostoiewsky beheerschte. En velen, ook onder de jongsten, noemde ik nog niet.

Wat de groote 19e eeuwsche romanliteratuur van alle vorige onderscheidt, is het ten deele niet hetzelfde, wat vele figuuruitbeelders dier eeuw kenmerkt: de maatschappelijke kritiek, het sociaal geweten?

Thans hebben wij na te gaan, waarom een bewust sociaal gestemde kunst eerst in de 19e eeuw tot bloei kon komen Daarbij wil ik, om te beginnen, zij 't ook vluchtig, den grond van dit sociale voelen zelf onderzoeken, zoodat in de hier volgende beschouwing het gebied der kunst een oogenblik verlaten moet worden. Het geschiedt om er later des te ongestoorder te kunnen verwijlen.

De verontwaardiging is de primaire uiting van zedelijk voelen. Onze wereld ware een verloren zaak, zonder de heilige en primitieve verontwaarging. Verstandige menschen noemen de verontwaardiging dwaas; want er zal altijd onrecht zijn in de wereld en waar is dan het einde der verontwaardiging, die 't onrecht telkens als nieuw ontdekt en er verbaasd over staat en er zich gekrenkt onder voelt, als getroffen door een persoonlijken aanval? En brave menschen noemen de verontwaardiging zondig, want men moet berusten en tevreden zijn. Luisteren wij voorloopig noch naar de terechtwijziging der verstandigen, noch naar de zedepreeken der braven en noemen wij de verontwaardiging heilig. Wanneer uw kind teeder is en in zijn teederheid edelmoedig, of zelfs medelijdend, medelijdend daar 't geen verdriet of pijn kan zien: het is alles goed en beminnelijk, maar 't is zeker nog geen reden uw kind te roemen als een held van zedelijke kracht. Ook de dieren kennen de teederheid en zelfs het instinctieve medelijden. Maar in 't moment, dat uw kind in verontwaardiging zich verzet tegen een daad van onrecht: in dit oogenblik is het zedelijk geboren; zelfs al gold zijn verontwaardiging nog slechts een zelf-ondervonden onrecht. Want alle verontwaardiging stijgt van zelf boven de sfeer der zedelijke belangen uit. Elke verontwaardiging veralgemeent zich tot een ideëel en principiëel voelen. Want het feit der verontwaardiging is slechts te verklaren

uit het feit der eeuwige, der volstrekte moraal, uit 't feit van het metaphysisch zedelijk beginsel. Men beredeneert niet, doch voelt eensklaps, intuïtief, wat recht en wat waar is, en men ziet, onverbiddelijk scherp, hoe de werkelijkheid dit recht en deze waarachtigheid verkracht.

En toch is er een grond van wijsheid in het afkeuren der verontwaardiging door den verstandige en den brave. Want altijd zal er reden zijn tot aanklagen. Zij, die heden het oude geslacht slechts wisten aan te klagen, zullen morgen door de jonge generatie aangeklaagd worden. Men kan in de verontwaardiging niet volharden. Zij veronderstelt in zichzelf reeds een oogenblikkelijkheid. Om zich te bestendigen heeft zij zich om te scheppen en tegelijk te zuiveren tot medelijden. De verontwaardigde mensch gaat onbewust uit van het gevoel der eigen volmaaktheid. Hij stelt zich de booze wereld tegenover: hij zelf vertegenwoordigt één oogenblik de volstrekte moraal, die hem tot spreken of handelen dringt. En hij *is* volmaakt; hij heeft de volmaaktheid binnen in zich; maar hij heeft eveneens de boosheid in zich, dezelfde boosheid, die hij aanklaagt. Voortgezette verontwaardiging zou noodlottig tot zelf-verheerlijking leiden en daardoor zichzelf ont-zedelijken.

Maar in het medelijden kan men volharden. Want het medelijden veronderstelt eigen schuld en eigen leed. Ik kan geen medelijden voelen, indien ik zelf het leed niet ken, èn het leed, èn de

vreugde. En daarom is het medelijden meer dan een primaire uiting van ons zedelijk voelen: het vormt van alle moraal de sluitsteen.

Het medelijden is de brug tusschen vreugde en smart. Het is de brug der liefde. Zal medelijden meer zijn dan een passief-aandoenlijk, een krachteloos mede *klagen*, zal het een scheppend mede *leven* zijn, dan beteekent het steeds de opoffering van eigen vreugd terwille van 't leed der anderen. Men zou voor zich zelf en in zich zelf harmonisch kunnen leven, maar men offert deze harmonie om te boeten voor de disharmonieën der wereld buiten ons.

Noodzakelijk verinwendigt en veralgemeent zich het medelijden tot een medelijden niet slechts voor afzonderlijke individuen, maar voor de menschheid, voor den eeuwigen Mensch. Want, als alle liefde, veronderstelt ook het medelijden een éénheid. En zóó verstaan, wordt 't de offering van den geest aan de wereld, opdat de wereld voller worde van geest. En het is der menschheid taak den geest op aarde te verwezenlijken. Het is zijn taak den geest te verwezenlijken in de slechte werkelijkheid.

Wie het medelijden niet kent, heeft aan den geest geen deel meer, daar deze dan in de zelfzucht verzinken moet, in de natuur versterven. Want de mystische extase en de aanbidding zijn, even als de tot de aarde gewende verontwaardiging, nooit anders dan momenteele opstuwingen van den geest, waarin de mensch niet volharden

kan. Wie in de aanbidding volharden wil, verkracht zijn ziel.

Er is echter nog een andere mogelijkheid om de verontwaardiging te bestendigen: die der satyre.

De satyrist is de mensch, die *bij voorbaat* de onredelijkheid, de onhoudbaarheid der verontwaardiging beseft, die de wanverhouding voelt (en voelen *blijft*) tusschen ideaal en werkelijkheid en die de menschen veracht om hun verraad aan 't ideaal. Maar deze verachting ontspant zich in een lach, in den lach van hem, die de onontkoombaarheid van 't conflict erkent.

Medelijden is een verzoeningswijsheid: de medelijdende ziet de geringheid der menschen van uit de liefde; de satyrist wijst alle verzoening af: hij ziet de geringheid der menschen van uit den haat, een haat die zich in zijn lach weerom vermenschelijkt. De medelijdende is de mensch der beproefde liefde, de satyrist de mensch der teleurgestelde liefde [1]). In haar groote momenten echter zal de satyre steeds zich opheffen tot de wijsheid van het medelijden.

Medelijden en satyre zijn de twee grondelementen van alle sociaal gestemde kunst.

Maar de vraag, die nog niet opgelost werd, is deze: waarom kon eerst in den modernen tijd een

---

1) Over het wezen en de mogelijkheden der satyrische uitingen in de kunst, zal in het derde hoofdstuk gesproken worden.

zoo belangrijke kunst ontstaan, die sociale conflicten uitdrukt?

Zal het antwoord niet zijn, dat, tot aan de 18e eeuw, de menschheid in de wisselingen der geschiedenis, in de slagen van het lot goddelijke beschikkingen zag, die zij slechts te aanvaarden had? Het maatschappelijk verantwoordelijkheidsgevoel was nog niet ontwaakt. De wereld bleef, in 't bizonder voor de Christenen, het gebied der boosheid: deze wereld te willen hervormen scheen erger dan een dwaasheid: het was een hoogmoed. Zoolang sociale smarten en zonden als elementair werden gevoeld, kon van een sociaal idealisme nog geen sprake zijn. „Geef den keizer wat des keizers is". Wat gaat den geest de wereld aan? zoo luidde Christus' afwijzend antwoord op de sociale vragen. De predikers der 15e eeuw roepen wel, in toornige woorden, schande over de rijken — Prof. Huizinga gewaagt zelfs van een „klassestrijd" — maar hun toorn gold de misbruiken, niet de verhoudingen zelf. Pascal zegt als verontschuldigend van Plato en zijn geestverwanten: „Schreven zij over staatkunde, dan was het om als 't ware orde in een gekkenhuis te brengen". Mejuffrouw Serrurier, aan wie ik dit citaat ontleende, schrijft terecht: „De sceptici (Montaigne, Charron) en de groote geloovigen (Calvijn, Pascal) waren behoudend, omdat zij generlei belang in het politieke leven, in alles wat kortstondig en vergankelijk is, stelden". Sceptici zullen nooit hervormers

zijn, want hervormers zijn slechts de hartstochtelijken; maar de geloovigen konden geen hervormers zijn, daar zij de boosheid der wereld voelden als een goddelijke straf, waartegen men zich niet verzetten *mocht*. De wijsgeerige, of de religieuze mensch, de geestelijke mensch, was hij, die zich aan den strijd zijner dagen onttrok. De sociale hervormer werd gezien als de ònwijsgeerige en de ìrreligieuze mensch. Het innerlijk idealisme werd nog niet op de wereld toegepast; en eerst waar dit geschiedt, ontstaat het revolutionair bewustzijn.

Toch meen ik, dat de oorzaak der ontstentenis van het sociaal geweten in de oude kunst dieper gezocht moet worden. Drukt niet Millet's werk die zelfde berusting uit, die zelfde afkeer van alle opstandigheid, welke het Christendom sinds eeuwen geleerd had? En toch is deze kunst — niet alleen naar den vorm, maar ook naar het *sentiment* — in de middeleeuwen ondenkbaar. Het wezen der kunst in zich zelf is de oorzaak, dat slechts in den modernen tijd een sociaal gestemde kunst ontstond.

De kunstenaar wil zich niet overgeven aan 't geen hij weet tijdelijk te zijn. Waar het leven van den politicus geheel *gewijd* is aan het tijdelijke, waar deze in de tijdelijke en maatschappelijke verhoudingen opgaat, waar hij juist de *tijdelijke* belangen als de hem wezenlijk rakende voelt, daar zal de kunstenaar steeds beheerscht worden door een verlangen naar 't eeuwig zijnde. Hij belijdt

slechts de geschiedenis zijner ziel; vervuld is hij slechts van het leven, zooals dit, telkens in wisselende vormen, toch telkens zich zelve gelijk blijft. De kunst behoort tot het rijk der ideeën. Zij is aan elk soort propaganda vreemd. Zij kan zich niet tot 't maatschappelijke wenden zonder zich te verengen.

De kunst is maatschappelijke *uiting*: zij voedt zich met de krachten die de samenleving bevat; zij is de persoonlijke openbaring van de gevoelens en ideeën die de collectieve ziel der menschheid in een bepaald tijdperk beheerschen. De kunstenaar ontvangt even veel als hij geeft. Niet minder dan een belijder, is hij een vertegenwoordiger. Maar het is niet des kunstenaars taak het sociaal geweten beeldend te vertolken. De waarheid der kunst is een stille waarheid, niet een strevende. Dit kan niet klaarder worden aangetoond, dan door ons het wezen voor den geest te stellen van die beide volstrekte kunstvormen, de muziek en de architectuur. Muziek en architectuur vertegenwoordigen de kunst in haar volstrektheid, daar zij een rechtstreeksche objectiveering zijn der ontroerde geestelijkheid en geen bemiddeling behoeven of zelfs toelaten van de natuurwerkelijkheden of van de gedachte. Des te zuiverder zullen muziek en architectuur zijn, naar gelang zij minder natuurwerkelijkheden of gedachte-abstracties trachten uit te drukken.

In Beethoven's muziek hoort men de verlangens,

de smarten en de vreugden van zijn grooten en bewogen tijd, machtiger zelfs en vollediger dan in de verzen en drama's van Goethe, maar de maatschappelijke strijd dier dagen is in zijn symphonieën en sonates verinnigd tot de belijdenissen van het innerlijke leven. Berlage's monumentale gebouwen (of zijn ontwerpen daarvan) drukken de levenshouding uit van de revolutionair gezinde volksgemeenschap onzer dagen, doch zij wekken in zich zelf geen revolutionaire gevoelens op. Zij kunnen slechts de idealen, de positieve waarden, vertolken van de komende generatie. Architectuur is de essentiëel maatschappelijke kunst. Slechts waar maatschappelijke gevoelens krachtig leven, kan een schoone architectuur ontstaan. Het individualisme kon zich architectonisch niet volledig vertolken. De innerlijke waarde eener samenleving beeldt zich door de bouwkunst plastisch uit, zoodat de beschavingsgeschiedenis te schrijven ware door een indringende analyse te geven der architectonische scheppingen, die de menschheid in het verloop der eeuwen naliet. Maar een architectuur die het sociale medelijden of de sociale haat uitdrukt laat zich niet denken. Architectuur, evenals muziek, kan nooit van karakter kritisch zijn. Het hoogmoedig intellectualisme der 19e eeuw heeft componisten voortgebracht wier muziek doode theorie bleef; maar waar is de muziek, die, als de verbeeldingen van een Forain, Toulouse Lautrec of Th. Heine, als de literatuur van een Strindberg,

Ibsen of Huysmans, de pijn van dit dood-zijn der ziel in zich zelf en ontroerend belijdt? Of waar is het satyrisch bouwwerk? De architectuur vermag slechts uit te drukken, wat de gemeenschap aan positieve krachten inhoudt. Ontbreken deze, dan houdt de architectuur op te bestaan: zij wordt, zooal niet volkomen stijlloos, dan toch historisch en eklektisch; zij is niet langer de ontroerde vertolking van 't leven der tijdelijke, collectieve ziel in 't licht der eeuwigheid.

Architectuur, evenals muziek, vereenigt den vorm en de gedachte in de levende idee, in de idee die bij machte is zich aesthetisch uit te drukken, die zich *verwezenlijkt* door aesthetisch te zijn. De aesthetische idee veronderstelt de onscheidbare eenheid van vorm en gedachte, van materie en geest. En zoo lang gedachte en geest zich niet in den materiëelen vorm uitdrukken, kan gezegd worden dat zij nog niet ten leven gewekt zijn.

Deze zelfde vereeniging van vorm en gedachte, van voelen en denken, tot *symbool*, wordt ook in de religie beleefd. Architectuur is de wezenlijk religieuze kunst in de richting der maatschappelijkheid, zooals muziek het is in de richting der persoonlijkheid.

Van muziek en architectuur moest gesproken worden, om het wezen der kunst te benaderen. Wil men tot de grondbeginselen der kunst terug keeren, dan zal men steeds van muziek en architectuur te spreken hebben, van muziek bij de be-

schouwing der literaire kunsten, van architectuur bij die der schilder- en beeldhouwkunst. Beide dan ook, muziek en architectuur, vormen te zamen een éénheid: muziek is architectuur in klanken, architectuur is muziek in vormen; muziek is stroomend geworden architectuur, architectuur is gekristalliseerde muziek; muziek is in den tijd verdramatiseerde architectuur, architectuur is tot momentbeeld saamgevatte muziek. Beide geven geabstraheerd ontroeringsleven. Voor beide is rythmische ordening het beginsel der schoonheid. Beide zijn psychisch, zonder psychologisch te worden. Beide zijn dramatisch, zonder verhalend te worden.

Muziek en architectuur vertegenwoordigen de kunst in haar elementaire wezen en in haar algemeenheid. Daarmee is echter niet gezegd, dat zij de kunst in haar volle uitgebreidheid vertegenwoordigen. De literatuur en de uitbeeldende kunsten bevatten mogelijkheden van psychologische, epische en bewust-symbolische ontwikkeling, die voor de beide oerkunsten niet bestaan. En deze mogelijkheden bepalen zelfs haar karakter.

Een gedicht zal vollèdiger en schooner zijn, naar gelang het meer muziek is; maar het kan niet gansch tot muziek vervloeien zonder daardoor zijn eigen aard verkracht te hebben. Het gedicht, dat *slechts* klanken en rythmen vertolkt, dat niet langer natuurbeelden, gebeurtenissen of gedachten objectiveert, wordt arm aan geest; het zal ook in

oneindig mindere mate ontroeren dan de muziek zelf, die deze bemiddelingen niet behoeft. Even zoo zal het schilderwerk, dat *slechts* vormen, lijnen en kleuren uitdrukt, dat geen natuurwerkelijkheid meer uitbeeldt of verbeeldt, dat dus geheel verarchitectuurt, inboeten aan emotioneele geestelijkheid: het zal verre de mindere blijven van de architectuur zelf; het zal nog maar een *orgaan* kunnen zijn der architectuur en — ten beste! — uitsluitend *decoratief* worden, toegepaste kunst, doch geen zelfstandige schepping; het zal aan de aesthetische idee, aan de symboliek, niet meer toe zijn.

De literaire en de uitbeeldende kunsten hebben een meer individueel, een meer direct-menschelijk en psychologisch vermogen. De problemen van een tijd, de eeuwige problemen van het leven ook, komen in haar tot bewuster uitdrukking.

Elke kunst heeft haar eigen grenzen.

Schilder- en beeldhouwkunst zijn in staat de problemen en conflicten van een tijd bewust uit te drukken, niet louter door de voorstelling, door het onderwerp, maar ook door haar eigen beeldend karakter; niet alleen anecdotisch, maar ook psychologisch; niet enkel allegorisch, maar ook symbolisch. Doch zelden slechts zal de kunstenaar zich daartoe gedrongen voelen.

Kunst wil zijn wat alle architectuur is, de objec-

tiveering van een idee, van een idealisme. Het kunstwerk bedoelt te zijn een ideaal-belijdenis. De kunstenaar belijdt zijn verbeelding van het leven, zijn droom. Hoe grooter van geest het kunstwerk is, des te algemeener wordt de zin van dit droombeeld. Want niet slechts belijdt dan de kunstenaar den schoonheidsdroom van zijn individueele zielsleven, doch dien van de gemeenschap, welker innerlijk idealisme met het zijne samenstemt. En hoe machtiger de tijd is, waarin hij leeft, des te volkomener zal deze gemeenschapsdroom de vertolking zijn der eeuwige, metaphysische verlangens en gevoelens. Een tijdperk is grooter, naar mate de religieuze ontroeringen er verhevener en klaarder tot uitdrukking komen. Een kunst is grooter, naarmate zij het religieus gemeenschapsidealisme klaarder uitbeeldt. Zulk een kunst zal ook het meeste deel hebben aan den geest en aan de wetten der architectuur. Zij benadert de ideeënwereld het zuiverst en zij vertolkt deze ideeën in den meest gelouterden aesthetischen vorm. Dit zijn de tijdperken der monumentale symboliek, een symboliek welke niet „gedachte" blijft, maar die zinvolle vorm wordt, verzinnelijkte geest, ten leven gewekte droom. Zulk een kunst bewonderen wij in het Parthenon der Grieken, in den Boro-Boedoer der Javanen, in de Middeleeuwsche kathedraal, waar de uitbeeldende kunsten als zelfstandige organismen in het geheel der architectuur zijn opgenomen. Maar ook de afzonderlijke schep-

pingen dier tijden hebben in zich zelf reeds architectonische volledigheid[1]). In zulke scheppingen bereikt de kunst haar hoogste schoonheidsmogelijkheid en openbaart zij haar meest eeuwige beginsel.

De sociale conflicten vinden dan haar edelste verzoening in de kunst. Want het kunstwerk is dan de verbeelding der gevoelens, der idealen, die allen in hun hart bezielen en waarvan de maatschappelijke werkelijkheid slechts het misvormd schijnbeeld zijn kan. Hoeveel liefde, liefde voor den mensch en voor geheel de natuur, hoeveel levensliefde drukken b.v. de beelden der Gothiek niet uit, een liefde die in de Gods-conceptie haar eenheid en wijding vindt? De hevige strijd der middeleeuwsche wereld drong in 't gebied der schoonheid niet door.

Waar echter het religieus besef niet langer de kracht heeft zich tot een gemeenschapsidealisme te verstelligen, kan het *cultuurbesef* de verbroken eenheid herstellen. Het cultuurideaal heeft noch de diepte, noch de algemeenheid, noch de verheffing van het religieus idealisme. Het wordt niet langer door de gansche gemeenschap nagevoeld: het verbindt slechts de ontwikkelden. In zulk een

1) Velen, die in de schoonheid, in de levenssfeer der Indische of der Oost-Aziatische kunst geheel opgaan, zullen, evenals de klassicisten, vrijwel al de hier te behandelen kunstwerken afwijzen, er althans vijandig en vreemd tegenover staan: wat zich begrijpen laat.

tijd van samenvattend cultuurbesef heeft de kunst een vormelijker roeping. Het begrip „stijl" dringt zich dan meer als een afzonderlijke formule op; en het begrip „schoonheid" krijgt dan een meer uiterlijke, een meer lichamelijke, tegelijk een wetmatiger dwingende beteekenis. De schoonheid is dan niet langer de uitstraling der ziel, maar de veridealiseering van het zinnenleven. Schoon van levensstijl te zijn, wordt dan, voor de beschaafden, een enthousiasmeerende taak. De kunst is dan niet langer in de eerste plaats karaktervol en verheven, maar een aesthetische bekoring, een aardsche idylle, een sierlijk of ceremoniëel spel. De mensch, in zijn zelf-verzekerdheid, de mensch als maatschappelijk vertegenwoordiger, is dan der menschheid ideaal. Het metaphysische leven wijkt voor het maatschappelijke.

Nog is dan de kunst idealistisch, maar hare idee beperkt zich nu tot het cultuurbesef. Nog heeft dan de kunst een monumentaal, een architectonisch en bouwend karakter, maar de monumentaliteit dezer kunst onderwerpt zich meer en steeds meer aan de natuurlijke vormen. De natuur, in haar wisselende verschijningen, wordt aanvaard, gevolgd, en tegelijk — vormelijk — veridealiseerd. De idylle verschijnt als de laatste mogelijkheid der kunst, als het wezen der schoonheid. Idylle is veridealiseerde stoffelijkheid. De idylle is de paradijsstaat der menschheid. Zij wijst 't tragische af zonder het gekend, erkend te hebben. De idylle be-

reikt de hooge verzoeningen niet van den geest boven de tragedie van ons aardsche leven uit.

Zulk een kunst van cultuuridealisme was de Grieksche der latere eeuwen, was, grover van geest en gedaante, de Romeinsche in haar geheel, was — zeer nadrukkelijk, zeer edel — de kunst der Italiaansche Renaissance, was — zeer schoolsch, zeer ceremoniëel — het academisme in de Fransche monarchie, welker apotheose en maatschappelijk symbool de Zonnekoning, Lodewijk XIV, geweest is.

Tenslotte dus en concludeerend: sociale gevoelens en conflicten komen eerst dan in de beeldende kunst tot een bewuste uitdrukking, wanneer de samenleving geen religieus en ook geen cultuuridealisme meer toelaat. Zulk een kunst beteekent een verenging: zij duikt in het tijdelijke onder. Maar deze verenging werkt zuiverend; niet slechts voor de toekomst, maar ook in zich zelf. Zulk een kunst wint, in haar verenging, aan tragische menschelijkheid. Aan dien toon der menschelijkheid dankt zij haar blijvende ontroeringskracht. En in haar hoogste vormen blijft zij doorstroomd van den drang zich aan den ban van 't tijdelijke te ontworstelen, het sociale element te overstijgen en de metaphysische verlangens en droomen, zij 't dan soms in strijdende negatie, schoon, dat is ontroerend, uit te drukken. Zulk een kunst zegt ons veel van de innerlijke roerselen der tijden, waarin zij ontstond, maar zij houdt niet op bovendien deze

tijdelijke waarden tot blijvende symbolen om te scheppen. De burgerman, door Daumier gehekeld, was het product der 19e eeuwsche maatschappij, maar in Daumier's uitbeelding wordt dit tijdstype het grotesk symbool eener zedelijke misvorming, dat steeds zal worden nagevoeld en verstaan. Meunier's arbeidersverheerlijking kon op déze wijze slechts in díen tijd ontstaan, maar de machtigste verbeeldingen van zijn vergankelijk voelen zullen ten eeuwigen dage ontroeren als de ideëele uitbeelding der arbeidsheroïek.

En tenslotte mag verondersteld worden, dat de edelste uitingen der hier te bespreken kunst, in andere, telkens veranderende vormen, zich blijvend zullen herhalen. De belijdenis van sociaal leed bij Breughel en van Gogh, van sociaal erbarmen bij Rembrandt en Millet, is, historisch gezien, een nieuw geestelijk feit. Ook de Gothiek heeft geen schepping voortgebracht als Rembrandt's Verloren Zoon; zij had zulk een uiting niet *kunnen* voortbrengen, daar de religieuze ontroeringen toen nog niet zich in zoo persoonlijke wijze zoo direct-menschelijk konden uitdrukken. Verondersteld mag worden, dat de ontwikkeling der persoonlijkheid zulke uitingen, in welken vorm dan ook, zal doen bestendigen, zelfs dan, als de kunst weer in een breeder en sterker cultureel en religieus verband is opgenomen. Ik meen, dat deze daden tegelijk en in diepsten grond gezien mogen worden als een evolutie van den geest. Moge de sociale strijd zich,

althans ideëel, verzoenen, moge eenmaal geen sociaal conflict de menschen meer scheiden, geen sociaal probleem meer, als een duistere wolk, over de menschheid neerhangen; maar ook dan zal wellicht de kunst nog de groote gevoelens van verontwaardiging en van erbarmen in verheven menschelijkheid uitdrukken, krachtiger en onmiddellijker dan mogelijk was in de eeuwen, die aan den nieuwen tijd vooraf gingen.

Echter, niet allen zullen zich daartoe geroepen voelen, ook niet allen die mee tellen. Zoo immers was het ook zelfs in de verscheurde eeuw, die achter ons ligt. Niet alle figuurschilders die bovendien psychologen, die bewuste denkers waren, zijn te rekenen tot de sociaal gestemden. Naast Millet en Daumier leefden een Delacroix, die het opstandig vrijheidsverlangen omschiep tot een romantische levenstragiek van universeeler zin; een Ingres, die de onaantastbare klassicus van het burgerdom ware te noemen, van hetzelfde burgerdom, dat de romantici en de satyristen in verzet bracht; een Puvis de Chavannes, die in de idylle der naïeve beschavingstijdperken van vroeger zijn geloof aan een schoonere wereld hervond; een Rodin, die boven de verscheurdheid der tijden uit zijn belijdenis van levensliefde en van tragische of ideale menschelijkheid uitsprak in zijn, ook psychologisch, vaak zoo verwonderlijke suggestieve beelden. Behoef ik den naam Thijs Maris te noemen, den Thijs Maris der groote jaren, om

er aan te herinneren hoe het sociale leed, de sociale vereenzaming, zich gansch verinwendigen kan?

Er zullen steeds twee wijzen zijn, om het leed der wereld te overwinnen. De verschrikking van den wereldoorlog bracht in het zelfde Frankrijk twee boeken voort, die deze tweevoudige mogelijkheid scherp illustreeren: „Le Feu" van Barbusse en Lemercier's „Lettres d'un Soldat": „Le Feu", dat een schreeuw van opstand is, een roep om recht en om herstel, en dat boekje der simpele brieven van den begaafden, ontwikkelden soldaat aan zijn eenzame moeder, het mijmerende boekje waarin geen klacht haast vernomen wordt, geheel geen aanklacht, waarin nameloos leed zóó innerlijk werd verwerkt, dat uit het leed zelf de bloem der geestelijke schoonheid rijzen en stralen kon in een ongeschonden luister.

Het leed kan den revolutionair voortbrengen èn den mysticus. Ten allen dage zullen deze twee mogelijkheden van bevrijding nevenseen zich openbaren. Mochten wij al geneigd zijn den mystischen mensch den diepste te noemen, vergeten wij nooit, dat zijne wijsheid boven den strijd der wereld uitlichtend, toch *in* dien strijd is gevormd. Geluk is overwonnen leed, vrede overwonnen strijd. — En evenmin mag vergeten worden, dat ook de kracht van den opstand een *mystische* kracht kan zijn!

De tweevoudige verlossingswijze uit het leed, is tenslotte tot een *psychologische* tweevoudigheid

te herleiden. Er zijn menschen, die van binnen uit naar buiten leven en voor wie de wereld buiten hen nooit anders zijn zal dan de projectie van hun eigen geest; er zijn anderen, die de indrukken der wereld hevig ondergaan om ze innerlijk te verwerken. Er zijn schilders, die wel steeds gereed staan naar verre gewesten te reizen, maar zie: het wonder der schoonheid, daar aan den buitenkant van hun stad, daar in de straat van hun huis en liefst van al en meest vertrouwd: in hun eigen binnenkamer! En zoo verroeren zij zich niet. Anderen zijn er, die zwervend, zoekend, strijdend, als door een onrust voortgedreven, het wisselend schouwspel der wereld als een te doorvorschen wonder ondergaan en die zich daar steeds opnieuw hevig door voelen aangedaan. En ik wil niet zeggen, dat zij de minst verdiepten zijn. 't Is toch altijd maar de vraag hoe de werkelijkheid van 't leven zich omschept tot een geestelijkheid binnen in ons. Een Breughel en een Rembrandt behooren tot de laatst genoemden. Is Vermeer, de contemplatieve, een dieper geest, een grooter mensch, een liefdevoller hart, dan de bruisende Rembrandt? Mij zijn de lieden verdacht, die deze vraag zoo grif toestemmend beantwoorden.

De in deze studie besprokenen behooren psychologisch allen tot degenen, die door het wisselend aspect der wereld volkomen geboeid worden.

II.

De eerste symptomen.

Het conflict tusschen kunst en samenleving, waaruit, in laatste instantie, een kunst voortkwam die *kritisch* stond tegenover de samenleving, is geen plotseling opgedoemd verschijnsel. Sinds eeuwen reeds deed het zich gevoelen. Ook moet men dit conflict niet te concreet en te individueel zien. De kunstenaars, wier daden ik hier in de eerste plaats beschrijven en ontleden wil, wreekten zich niet op een samenleving, welke hen niet genoegzaam telde. Het conflict moet begrepen worden als een scheur in het bouwwerk dier samenleving zelf, als een conflict in het cultuurleven van Europa.

Het kondigde zich aanvankelijk aan, als een breuk tusschen de intellectueele cultuur der Antiek-gezinde Renaissance en de oorspronkelijke volksbeschaving, tusschen de Grieksch-Romeinsche schoonheids- en levensidealen der Humanisten en de gevoelswereld, de tradities van het breedere volk, dat buiten dit cultuurleven stond; een conflict tusschen aristocratie en burgerij; een conflict, dat zich veelvormig en tot op onze dagen toe deed voelen.

Deze breuk openbaarde zich in de Noorderlanden het scherpst, daar hier de klassieke idealen, de klassieke levensvormen op geen diepere, tijdelijk verdrongen, volkstradities berustten; het deed zich het sterkst in de Nederlanden gevoelen, daar nergens elders in Noord-Europa het volksleven zich vrijer ontwikkelde, daar de Nederlanden van dien tijd de meest democratische gemeenschap vormden van Europa, terwijl het Nederlandsche volk tegelijk nog betrekkelijk primitief was en arm aan innerlijke beschavingsvormen.

Tegenover het klassiek idealisme der aristocratie, dat uit de Latijnsche landen opdrong, ontwikkelde zich in de Nederlanden, op den bodem van het democratisch burgerdom, een realisme, dat geen groote stijlmogelijkheden meer bevatte, dat geen ideëele levensconceptie, geen hoogere cultuurwaarden ook, meer uit kon drukken [1]) en dat telkens de groteske vormen schiep als om te ontkomen aan de beklemmende geesteloosheid van den louteren nabootsingsdrang.

Wij zien dan ook, dat eerst in Engeland, later in Frankrijk en vooral in Duitschland de moderne karikaturisten telkens weer uitgaan van de voorbeelden, door een Breughel, Brouwer, Ostade of Steen gegeven, om eerst langzamerhand tot een historisch zelfstandigen stijl te komen.

---

1) Zie mijn beschouwingen hieromtrent in het vorige hoofdstuk.

Breughel (gest. 1569) mag als het elementaire grondtype gezien worden, niet slechts voor de karikatuur, maar ook voor de epische volksuitbeelding. Zoowel Hogarth, Rowlandson of Daumier, als Millet of van Gogh hebben met Breughel verwantschap.

Welke elementen den grooten Vlaam vormden kan hier onbesproken blijven: thans slechts hebben wij hem te zien als een groot, historisch verschijnsel in zich zelf.

Breughel onderneemt in zijn jeugd de haast plichtmatig geworden kunstreis naar Italië, om echter Vlaamscher en Middeleeuwscher terug te keeren dan hij ging. De klassieke schoonheidsidealen vermochten niets op hem; de eruditie, de aristocratische levensstijl der Humanisten hebben voor hem geen bekoring. In het Zuiden scheen hij zich zijn Noordelijke geest slechts scherper bewust te zijn geworden. Hij, die een der krachtigste persoonlijkheden der Noordelijke Renaissance zou zijn, sluit zich aan bij de tradities van zijn volk.

Dwars tegen de aristocratische geleerdencultuur zijner dagen in, kiest Breughel de zijde van het volk en van de oude volksbeschaving. Hij wendt zich tot den laatsten der Middeleeuwers, den fantast Hieronymus Bosch; hij voedt zich met de oude volkslegenden, die de rederijkers nog in eere hielden en met de naïeve volkservaring, in spreuken en spreekwoorden vastgelegd.

De volksbeschaving echter miste reeds de kroon van 't volksgeloof. Het godsdienstig leven, verdeeld, verspleten, wekte meer hartstochten op dan dat het in staat was de hartstochten te bedwingen en vrede te scheppen.

Breughel wendt zich tot het volk, tot 't geplaagde volk dier dagen, dat woelt en streeft en oude banden stuk breekt, dat zich tot een zelfstandige macht ontwikkelen wil: maar hij blijft toeschouwer, koel en spottend als toeschouwers zijn. Volksprofeet wordt Breughel nooit. Volkszoon voelt hij zich; maar er is geen reden het volk te veridealiseeren. Volk is chaös, zegt Breughel. En chaös zal hij uitdrukken in zijn stroeve, grimmig-spottende fantasieën der werkelijkheid.

Een naar vroolijkheid verzuchtend mensch die een pessimist blijft, een vrijheidsapostel zonder vrijheidsgeloof, een volksvriend zonder roeping: zoo Breughel! een hooghartig lachend toeschouwer, een niets-vreezend, een alles-aanvaardend, een soms verbitterd, soms verbijsterd realist, die toch een der verbeeldingrijkste geesten van zijn eeuw was; een dapper hart, een sterk verstand, een opstandige geest. — Is het wonder, dat zulk een mensch zijn wijsheid in de grillige vormen der gebroken fantasie, in het groteske, vertolken zal?

Breughel ziet den strijd tusschen de spaarpotten en de brandkasten, tusschen de kleine burgers en de groote heeren: hoor ze rammelen en ratelen en elkaar te onderste boven smakken, de hoekige

gedrochten! Zijn liefde is voor de kleine burgers, maar zijn liefde kan slechts een schampere voorkeur zijn tusschen twee noodzakelijke kwaden: want spaarpot of brandkast, 't is alles toch om 't geld, zegt 't onderschrift der zoo weerbarstig geteekende prent. Is er iemand die nog weet, wat boven geld of goed van waarde blijft?

Hij ziet, hoe de kleine visschen worden opgeslokt door de groote: een zotte tragedie van zelfzucht en machts-wil. Waartoe zich verzet, sinds de natuur het zoo wil?

Chaös is de wereld, is het leven. De booze dood raast over dorp en veld; de erbarmelijke lijken worden als mestvrachten weggevoerd; de huizen branden, de noodklok klingelt en de dwaze menschen hangen elkander aan de galg.

Volksidealen? Luilekkerland is 't volksideaal: eten, slapen, zuipen, verzadigd zijn en eten! Een hel der vadsigheid is de idylle van luilekkerland. Zie de bolle, luie lijven, als zwijnen snorkend in het slik!

Luilekkerland mocht de illusie zijn der Mageren, der niet-bezitters, die honger hebben, die als spokige skeletten zich verdringen om de schamele pot. En de Mageren zijn gul: zij nooden, met geweld zelfs, den Vette in hun haast leege keuken: maar de Vette vlucht van daar, want 't gezicht der armoê is hem ondragelijk. En als de Magere binnen dringt in de keuken der Vetten, in die keuken, waar de worsten en de hammen als

bloem-guïrlanden aan de balken hangen: dan jagen hem de Vetten tierend de deur weer uit, want zij willen niet gestoord zijn. ,— Bezit beteekent zelfzucht, gebrek verworpenheid.

Wat is zoo'n wereld waard? „Omdat de wereld is zoo ongetrouw, daarom ga ik in de rouw'', klaagt de in zwarte pij gestoken, misantropischen hermiet, die door de leepe wereld bedrogen wordt.

Deze vereenzaamde en bedrogen balling was de Breughel, dien niemand vermoedde. Want Breughel zelf staart zoo zwartgallig niet ter aarde en wandelt niet zoo doelloos langs den weg. Met zijn koele, schrandere oogen kijkt Breughel de wereld in, aandachtiger en belangstellender, dan vóór hem één gedaan had. Hij documenteert. Documenteert? Daartoe kunnen de Breughel's zich niet bepalen! Hij hekelt, lacht en fantaseert. Hij fantaseert tot in het dolle om zijn verkropt gemoed, zijn stormachtig brein te luchten.

Breughel schept de groteske verbeeldingen zijner teleurgestelde liefde. Maar de werkelijkheid dringt zich aàn zijn geest op, de objectieve en onverbiddelijke werkelijkheid van het leven. En het is, als voelt hij den spot als een te kleine houding tegenover dat leven, dat zich niet dwingen laat in 't mechanisme van den spot. De vorschende waarnemer, die Breughel steeds geweest was, gaat den fantast Breughel overheerschen, maar ook de waarnemer Breughel was steeds een zinnende geest. Hoe wonderlijk, hoe gewijd, is de stilte der

wintersche dorpen en landschappen zijner bijbelsche vertellingen! Thans schildert hij, in grooten, epischen stijl, de koele, onpartijdige, zwaargestemde tafereelen van 't boerenleven: de boerenbruiloft, de boerenkermis, de jagers, de herders en landbouwers in de wijde, donkere winter- en najaarslandschappen, in de zwijgende ruimte der immer verheven natuur. En het is Millet, maar een Millet zonder het ethisch pathos, dien hij voorbereidt.

Ten laatste echter verzoent zich, in somberheid, de fantasie en de waarneming, de spot en de objectiviteit: en in zijn daemonische Verminkten, in zijn wijsgeerig Parabool der Blinden belijdt hij de smart zijner eeuw, den nood van een menschdom dat zijn idealisme verloor.

Was de simpele werkelijkheid hem soms niet reeds een obsessie geweest? Wie zag zoo gruwzaam de verdierlijking van den mensch, als Breughel toen hij, in harde en groote vormen, in beangstigende donkerheid van kleur den profielkop schilderde van een oude vrouw, wier blik de hopeloosheid en de hulpeloosheid uitdrukt van een in den jammer van het stoffelijke leven verloren ziel? (afb. I). Een „verminkte" was ook zij; en een aanklacht; een daad van opstand, van onbewust sociaal verzet was Breughel's schepping. Van Goch, veel méér nog dan Millet, is aan zulk een werk verwant. Van Goch in zijn donkerste dagen, in den krampachtigen tijd zijner verscheurdheid

en verbijstering, heeft de boerenarbeiders van Brabant niet ontstellender uitgebeeld dan Breughel het hier deed. Het volstrekt realisme moet in den diepen en heroïschen mensch noodzakelijk leiden tot deze pessimistische overstijging der realiteit. Dezen mensch moet de realiteit toch steeds weer een mysterie worden, zij 't dan een mysterie dat *verschrikt*.

In zijn somber-groteske beeld der kreupelen en mismaakten, der verongelukte vagebonden, in zijn „Verminkten" is dit verbeten realisme omgeschapen tot een bewuste verbeelding, tot een onheimelijke symboliek (afb. II). Ik schreef over dit werk: „Al wat hij aan smart doorleden had, om de mislukte realiteit, om het verval der menschheid, om de schande der armoê, vatte hij samen in dit beeld, dat, hoog boven de waarneembare realiteit uitrijzend, een hallucinatie van ellende is, een angstdroom. Uit het duister doemen zij op, de ellendigen met hun verminkte ledematen, met de doffe aanklacht van hun hopeloozen blik. En het zijn niet meer de vagebonden zelf, die hij uitbeeldt, het is niet meer de armoede: deze gedrochtelijke vormen roepen een irreëele wereld op, een ontzetting; deze verongelukten zijn 't fantastisch symbool van de verbijstering als geestesstaat: zij zijn vizioen geworden".

Breughel is de eerste, die met overtuigdheid het probleem van sociale ontreddering uitbeeldt. Door de dolle fantazieën van zijn spot heen verheft hij

zich meer en meer tot den epischen ernst zijner objectieve aanschouwing, in naïef gestemde, realistisch gezinde Bijbelschilderingen reeds voorbereid; uit deze sfeer stuwt hij zich weer op tot de verbeeldingswereld, tot een belijdenis van opstand, maar van een opstandigheid die in een onstuimig fatalisme onderdompelt, in 't smartelijk fatalisme dat de Parabool der Blinden symbolisch uitdrukt. Blinden zijn de menschen, havelooze, prijsgegeven Blinden, die onwetend zich storten in 't moeras, die elkander weg- en medesleuren in den glorieloozen dood [1]).

De werkelijke volgelingen van Breughel vindt men in Vlaanderen niet, maar in Holland.

Rubens schiep een Latijnsch-geschoolde groote Renaissance-kunst, waarin de Vlaamsche volkskrachten opgenomen werden, een kunst machtig en ruim genoeg om het Vlaamsche realisme, de Vlaamsche zinnelijkheid te omvatten en te sublimeeren. Door Van Dijck verijlde Rubens' koninklijke volksverbeelding tot een meer weeke en behaagzieke hofkunst, waarin de Engelsche aristocratie twee eeuwen lang haar ideaal weerspiegeld zag; door Jordaens kreeg Rubens' kunst haar meest triomfantelijken volkstoon, luidruchtig en oppervlakkig. Teniers richtte zich naar het

1) De voorgaande beschouwing vindt men uitvoeriger uitgewerkt in mijn Breughel-studie, Elseviers Maandschrift, Nov. en Dec. 1919.

dikwijls grotesk realisme der Hollandsche volksuitbeelders, doch heeft naast deze nauwelijks zelfstandige beteekenis.

In Holland bleef het Noordelijk realisme overheerschen, dat zich uit de Gothiek, uit de kunst der Vlaamsche Primitieven ontwikkeld had, dat in Lucas van Leyden tot een conflict kwam met de klassieke schoonheidsidealen, om zich in Breughel te bevestigen. De Renaissance had, aesthetisch gezien, twee mogelijkheden: het idealisme der Italianen en het realisme der Hollanders. De beteekenis der Oud-Hollandsche kunst ligt in de verbetenheid, de levenskracht, de teederheid, den zachten of statigen stemmingsdroom van haar picturaal realisme. Onze 17e eeuwsche schilders, in 't bizonder de zedeschilders, die haast allen naar het groteske neigen, zijn de duidelijkste vertegenwoordigers geweest der Noordelijke volkstraditie.

Deze Oud-Hollandsche schilders kwamen uit het volk voort en werkten voor de breede burgerij. Oogenschijnlijk stonden zij nog hecht in 't verband der samenleving. Maar deze burgerlijke samenleving, maatschappelijk zoo belangrijk ten opzichte van het monarchale leven in Frankrijk, opende niet veel geestlijke perspectieven. Een land van schoone cultuurvormen was Holland niet. De Hollanders waren een volk van kooplieden en zeevaarders, meer dan van denkers of peinzers.

Het kan niet verwonderlijk zijn dat juist in Holland, dat juist in dit 17e eeuwsche Holland, waar

de kunstenaar nog zoo geheel met 't breede volksbestaan één was, zich het eerst het verschijnsel vertoonde, ons thans zoo wèl bekend: de tragedie van den miskenden kunstenaar, van den kunstenaar die door de samenleving uitgestooten werd. Was trouwens alles wat in Holland intelectueel heette, waren de dichters, de schrijvers, de predikanten van Holland niet meerendeels vreemd aan de levenssfeer, die ons in de Oud-Hollandsche schilderkunst zoo vertrouwd en zoo kostbaar bleef?

De groote landschapverdichter, een der geheimzinnigste en meest vizioenaire natuurverbeelders die geheel Europa ooit kende, Hercules Seghers, leefde 't bestaan van den geestelijken paria en stierf in bitterste ellende den ongewilden martelaarsdood der droomers. Vele schilders van 't oude Holland stierven verarmd, maar meer door de onverschilligheid, dan door de vijandigheid van 't Hollandsche volk. Niemand zal zeggen, dat Frans Hals de behoeften van zijn volk niet bevredigde. De tragedie van Seghers heeft een dieperen zin. Naast hem is allereerst Rembrandt zelf te noemen, die, na al de zoetheden van den roem geproefd te hebben, verlaten en vereenzaamd stierf, miskend door zijn vroegere aanhangers; terwijl de koude maniëristen en akademici, die in Italië ter school gingen, bij de ontwikkelde burgerij hun makkelijke triomfen behaalden.

Hier is een breuk, een breuk ook door Breughel nog niet gekend.

Ik wensch hier goed verstaan te worden; talloos zijn de kunstenaars, zijn juist de grootsten onder hen, die door hun tijdgenooten niet in hun ware beteekenis, in hun juiste verhouding tegenover hun tijdgenooten, gezien werden. Breughel's bijnaam wijst daar reeds op. Maar iets anders is 't, wanneer een volk zich *vijandig* tegenover zijn kunstenaars gedraagt. Het 18e eeuwsche Frankrijk zag Watteau niet in zijn afzonderlijkheid — de getuigenis zijner vrienden is sprekend genoeg, zoodra deze Watteau's kunst karakteriseeren — maar toch kon Watteau den *stijl* der 18e eeuw scheppen, toch stond hij in het sterk verband zijner cultuur en zijner gemeenschap. Van een sociaal conflict is ten opzichte van een Watteau geen sprake.

De vraag echter is thans, in hoever dit conflict zich als een *sociaal voelen* in de beeldende kunst zelf vertolkte.

In Brouwer's sombere droombeelden der ontreddering mogen wij de ontroerende biecht zien van den déclassé, maar drukte de groote Brouwer een gevoel uit van sociaal verzet of van sociaal mededoogen? Ostade's verbeelding ontlaadde zich in de groteske vormen van den spot, maar heeft zijn uitbeelding van het boerenvolk de psychische beteekenis, die zij bij Breughel verkreeg? Zijn houding tegenover het rumoerend volksleven is ongetwijfeld veel afzijdiger, veel hooghartiger, veel meer veraesthetiseerend geweest, veel minder

menschelijk. Steen spot en dramatiseert, maar als een ironisch toeschouwer, die de wereld in haar zotheid volgaarne aanvaardt.

Breughel's geest leeft slechts verbrokkeld in hen voort en zijn schoonste bezit schijnt verloren gegaan. Er zijn enkele, zij 't meest kleine, uitzonderingen.

In alle landen, waar de klassieke natuur-veridealiseering geen voedenden bodem vond, waar de Renaissance zich dus in de eerste plaats openbaarde als een volstrekte eeredienst der realiteit, werd deze realiteit ook telkens in haar meest karakterrijke en dus ruwste vormen gezocht. In Duitschland, vooral in Spanje en Vlaanderen, meest van al in 't zoo weinig ceremoniëele Holland, ontstond een klemmende belangstelling voor de buiten-maatschappelijken, de zwervers, de misdeelden, en de ontwrichten. Drang naar 't ongebonden leven, verwilderende vrijheidsdrang scheen van deze belangstelling den psychologischen grond. De ruwe bandeloosheid dier tijden sprak zich in deze verbeeldingen uit, de zelfde levensverbijstering, die Breughel reeds tot een obsessie was geworden. Maar tot een zedelijke obsessie werd zij slechts enkelen. En geen zou deze obsessie zoo in zijn ziel doorlijden, dat weerom scheppingen ontstonden als Breughel's oorlogs- en doodsvisioenen, als zijn angstdroom der Verminkten, als zijn wijsgeerige samenvatting, de Parabool der Blinden.

Jordaens, de meest Vlaamsche aller Renaissance-Vlamingen, viert ongeplaagd zijn volksinstincten uit, schildert met vroolijken wellust zijn dwaze orgiën van het Driekonings-feest; Velasquez, koel en objectief, schildert zijn dwergen en mismaakten, die hem picturaal-belangrijke natuurvergroeiïngen waren; Murillo schildert vriendelijk-poëtiseerend zijn keurig-vuile bedeljongens.

Vooral in Holland echter zijn, ook buiten de reeds genoemden, enkele schilders te noemen, wier belangstelling voor de buiten-maatschappelijken een sociale beteekenis heeft.

Daarbij denk ik nog niet aan de botte parodieën van Dusart, of Quast, aan de allegorische prenten van Romeijn de Hooghe, die het eerste Europeesche spotblad uitgaf, maar aan fijnere en diepere uitingen als Vinckeboon's Liereman, de zwervende straatmuzikant, die, als een duister fantoom langs de wegen van het vreedzaam-bedrijvige dorpje trekt, omwoeld en uitgejouwd door de overmoedige jeugd. Met een grimmig soort mededoogen is deze havelooze, duistere gedaante, temidden van de zelf-verzekerde wereld, gezien, is hij gezien en gebeeld als de uitgestootene.

Ook denk ik aan een van Van der Venne's schilderijtjes in grijs, „Ellenden Eind", dat meer literair gedacht is, meer allegorisch, dat ook in zijn uitbeelding minder naïef aandoet, maar niet zóó of de ontroering, waaraan het zijn ontstaan

dankt, bezielt de vormen. Ik schreef er over[1]): „In een duistere boerenschuur ligt een oud man te sterven. De Dood buigt zich over zijn stroobed heen en drukt hem neer, vernietigend. Verder weg, in de schemerende ruimte, zit een armzalig wijf, somber in elkaar gedoken, naast 't wiegje, waar het nieuwe leven slaapt. Geheel rechts, bij 't haardvuur, onderscheidt men nog twee donkere gestalten.

„De ontreddering is 't, de depravatie der armoede... Wat ons, met onze sociale aspiraties, een essentieel *modern* gevoel toeschijnt, heeft deze schilder reeds uitgedrukt in een der eerste „binnenhuisjes," waar de Hollandsche kunst op wijzen kan. (En hoeveel duizenden, waaraan elk soort menschelijkheid ontbreekt, zouden de Hollandsche binnen-vetjes nog schilderen!)"

Van der Venne, die meer en meer de vormenschoonheid der Italiaansche Renaissance zocht, zou vergeleken mogen worden met zijn grooteren tijdgenoot in Frankrijk, Callot (1592—1635). Deze, brekend met de koude en akademische hofkunst zijner omgeving, ontwikkelde zich tot een realistisch zedenbeelder, die, lichtelijk satyrisch vaak, soms ook van uit een mannelijk gestemde barmhartigheid en in haast monumentalen stijl, de armen, de zwervers, de bedelaars teekende. En zijn mislukten bewaren, door de vervallenheid hunner

1) Oud-Hollandsche figuurschilders, blz. 65.

vormen heen, nog steeds een allure van voornaamheid, van krijgshaftigheid soms, waarin men een verren naglans hervindt van den grooten monarchalen stijl zijner wereld.

Tenslotte en het ontroerdst herinner ik mij sommige bedelaarsgestalten, welke Rembrandt etste en teekende, deze door het wreede leven gehavende menschen, ruig en knoestig als verweerde boomstronken, maar met de stille wijding hunner droefenis (afb. III). Rembrandt's armen zijn waarlijk *armen,* maar hun armoede zelf heeft een waardigheid; een andere, een innerlijker waardigheid, dan die, welke de ridderlijke Callot hen verleende.

De Renaissance beteekende de vreugde over het leven, de triomf der zinnen en der natuur, de vrijheid van den afzonderlijken mensch. In de Latijnsche landen veredelde zich die zinnenvreugde tot de veridealiseerde natuurschoonheid der Antieken; in Holland vierde zij zich uit in een realisme, ruw soms, grootsch soms, liefelijk soms, argeloos en eerlijk steeds.

Nergens en nooit is de kunst een zoo vrij tooneel des levens geweest; nooit was openhartiger het onbevangen genot aan 't dagelijksche, malle, droeve en teedere leven uitgesproken; nooit had de levenslust zich veelzijdiger vertolkt.

Maar waar volheid van leven is, daar is ook levenssmart, levenstragedie. En indien Adriaan Brouwer's geest ons dieper toeschijnt dan dien van een Frans Hals of Ostade, is het niet hierdoor,

dat de glorieuze schildersvreugden van den forschen Hals, dat de intieme aandoeningen van den gemoedelijk-burlesken Ostade, den weerbarstigen en somberen Brouwer niet bevredigen, dat hij, medelevend dit verwilderde leven, heftiger dan zij, er feller en smartelijker de breuk, de on-vrede van doorleed? Maar grooter mensch, dan de in zijn ellende gebannen Brouwer is hij, wien de levensharstocht onstuimiger doorkoortste dan één van zijn tijd, die gretiger het leven genoot en begeerde, die het stoutmoediger aanvaardde, de meest zinnelijke, de meest vurige, de meest triomfantelijke levenvereerder van allen: Rembrandt. Grooter is Rembrandt, daar hij de levenspraal, die hij zóó genoot, prijs gaf voor het levensleed, daar hij de levenstragedie zoo nobel verzoende in zijn berustende wijsheid.

Als allen leefde ook Rembrandt het maatschappelijke leven mede van zijn land, was hij, ook als kunstenaar, opgenomen in het verband zijner samenleving. Maar dieper dan allen heeft hij gevoeld, dat zijn samenleving hem niet dragen kon, dat hij een eenzame, een uitgestootene zijn moest. En zoo eindigde ook zijn rijke leven: als het leven van den onmaatschappelijke, vergeten en verguisd.

Dieper dan allen heeft hij de erbarmende liefde gevonden als de laatste en schoonste wijsheid van den mensch.

En daarom doen Rembrandt's verbeeldingen van de bedelaars en de zwervers ons anders aan,

dan die zijner tijdgenooten. Hij zelf wist zich een zwerver, een balling; maar er was geen opstand in zijn hart. Hij heeft zich zelf beleden in zijn ets naar den verschooierden en ellendigen Verloren Zoon, die als een hulpeloos dier neerstort voor de hooge gestalte van zijn Vader, wiens groot gebaar van erbarmen hem louterend omvangt (afb. IV).

Zijn ontroerende uitbeelding der armen wist Rembrandt saam te vatten in die verwonderlijke ets, waar, uit de schemerende diepte, een praallooze Christus, in den glorieschijn van zijn stille wezen, geheimzinnig zegenend, troostend, verschijnt in een wereld van verongelukten, vereenzaamden en zieken om hen 't geschenk te geven zijner liefde.

Het is onloochenbaar dat zelfs Rembrandt's kunst volstrekt niet die geestelijke architectuur, dien hoogen cultuurgeest bezit der groote Renaissancisten van Italië, maar geen Renaissance-kunstenaar heeft 't wezen van alle Christelijk voelen zoo ontroerend vertolkt als Rembrandt in zijn Verloren Zoon, geen heeft zoo grootsch en zoo zuiver den Christus meer kunnen verbeelden, als Rembrandt in zijn schepping, die het Hollandsche koopmansvolk gedoopt heeft de „Honderdguldenprent", of in zijn Emmaus-gangers, of eindelijk in zijn teedere Jezus-verdichting, het schilderijtje dat men haast — en zonder ontwijding — een „portret" kon noemen[1]).

1) Collectie Bredius.

Wat zijn ons, daartegenover, de weeke, zinnelijk liefelijke Christus-verbeeldingen van Titiaan, de pathetische van Raphaël? De Renaissance-mensch kende een idyllischen Christus, òf den idyllischen, òf den heidensch verdoemenden, welken Michel Angelo schiep. Maar Rembrandt, die van uit 't tragische levensbesef tot den innerlijken vrede opsteeg, Rembrandt kon den Christus begrijpen. En omdat hij den Christus begreep, daarom was zijn uitbeelding der armen zoo ontroerend en zoo verheven.

III.

De achttiende Eeuw.

Reeds werd, terloops, gezegd, dat een sociaal gestemde kunst twee vormen kan aannemen: de epiek en de karikatuur.

De vroegste dezer is de karikatuur. Zij is de uiting der jeugd in het tijdperk der conflicten [1]). Als de mensch uit zijn onbestemde kinderlijkheid ontwaakt en de wereld der idealen hem opengaat, als hij zich zijn geestelijkheid bewust wordt, dan is zijn natuurlijke harmonie verstoord. Dan breekt, met zijn idealisme, de kracht der satyre en der kritiek in hem open. Dan wordt hij de karikaturist, wien niets heilig is, daar de heiligheid zelf hem openbaar werd terwijl de wijsheid van 't medelijden hem nog verborgen bleef; hij wordt karikaturist, wiens verbeelding de vormen zoekt van het fantastische en groteske, daar de realiteit hem ergert en de idee hem foltert, daar realiteit en idee zich niet verzoenen kunnen. De karikaturist is de mensch in zijn negatief-heroïsche Sturm-und-Drang periode.

1) Zoo zeer een uiting der jeugd is de karikatuur, dat de meeste karikaturisten *slechts* in hun jeugd 't overtuigend werk schiepen.

Geen uiting van den humor is de karikatuur, maar van de wrekende ironie. Zij is geen uiting van de ziel, maar van de subjectieve intelligentie. Een groot, schouwend dichter zal geen karikaturist zijn. Indien de groote dichter karikaturist wordt, geeft hij iets prijs: zijn objectiviteit. Hij zelf treedt dan kritisch in het leven, kritiseerend met zijn emotioneel verstand. De groote, objectieve kunstenaar, de dramaturg, voelt de andere levens van uit hun eigen geestesgesteldheid; de karikaturist ziet de menschen van buiten af, van hem zelf uit, richtend en vonnissend. Bergson, die het lachwekkende zoo scherp definiëerde, ziet het verschil tusschen den dramaticus en den satyrist — een nooit te verwarren tweeheid! — hierin: dat de dramaticus gemoedstoestanden en levensaanvoelingen veralgemeent, de satyrist uiterlijke verschijningen en karaktertrekken. De dramaticus veralgemeent de innerlijke, de satyrist de uiterlijke wereld. De dramaticus vindt de hooge verzoeningen der wijsheid; de satyrist wijst alle verzoeningswijsheid bij voorbaat af. En daarom moeten ook satyre en humor voor goed gescheiden worden. Sarkasme èn geestigheid zijn verstandsbewegingen, waar de humor een ontspanning van zielsleven is. De satyrist is de opstandige mensch, maar de humor duldt geen opstand.

Ook de opstandige mensch kan een getuiger der innerlijke wijsheid zijn indien zijn opstandigheid profetisch wordt, indien zij dus uit de diepe

gronden zijner geestelijke ontroering opstuwt; maar de karikaturist is geen profeet! Zijn smartelijkheid klaagt noch toornt: zij wreekt zich lachend op de wereld.

En daarom is 't begrijpelijk, dat een edel, maar dogmatisch mensch, een Spinoza, de karikatuur afwijst. Het is even begrijpelijk als onjuist. Het blijft onjuist, ook dan, wanneer men geen geestelijke uiting aanvaardt, die buiten het verband van moraal en wijsheid zou staan, wanneer men alle geestesdaden slechts waardeert als de *openbaringen* van ons verlangen naar goedheid en geluk, naar wijsheid en schoonheid. Want niemand tenslotte zal ons wellicht beter onze fouten doen zien, dan wie de *belachelijkheid* dier fouten toont. Indien men ons een booswicht scheldt zullen wij, verondersteld dat wij het vonnis aanvaarden, ons heimelijk nog altijd gevleid voelen. Zoo wil het onze hoogmoed! Indien men ons echter *alleen maar* belachelijk vindt, dan is zelfs de duivel in ons ten doode gewond . . .

Deze zedelijke beteekenis der satyre kan ook in haar maatschappelijke verbreeding worden aangetoond. Geen karikaturist zonder een zekere wreedheid. Want aan de wraakzuchtige spot heeft hij zijn lust . . . Maar de machtige karikatuur ontstaat slechts daar, waar deze wreedheid veredeld, vergeestelijkt wordt door zich in dienst te stellen van een ideaal. De groote karikaturist is de geestelijke mensch, die tot taak heeft de machten

der materie te breken, opdat die van den geest zich bevrijden en verheffen kunnen. De sociale karikatuur van Daumier onder Louis Philippe tot Thomas Heine in 't eind-19e eeuwsche Duitschland is te zien als een machtig werk van onttakeling en van sloping om de geboorte van een nieuw Europa mogelijk te maken. Ook maatschappelijk is de karikatuur een uiting der Sturm-und-Drang periode.

De karikaturist neemt tegenover leven en wereld een kritische houding aan. Maar wie kritiseert, doet dit van uit 't besef eener ideëele waarheid en gerechtigheid. Wie kritiseert is een idealist. Zijn idealisme echter houdt hij verborgen. Hij belijdt niet rechtstreeks zijn idealen: hij wendt zich tot de *verkeerdheid der wereld*. De verkeerdheid der wereld houdt zijn geest bevangen. En van het innerlijk idealisme spreekt hij liever niet: er is te veel verkeerdheid . . . Zijn geest schijnt in de verkeerde wereld onder te zinken. En zoo zou zijn geest tot de materie terugkeeren; maar integendeel wringt zich deze weer boven het stoffelijke uit in de regionen eener verminkte verbeelding, in de regionen van het fantastische en groteske.

Anders gezegd: de karikaturist is geen realist; de karikaturist bepaalt er zich niet toe de stoffelijke realiteit koel, scherp, te beschrijven en te constateeren; hij *ziet* de realiteit, hij ziet niet anders dan de verkeerde realiteit, doch hij *haat* haar. Karikatuur is' t verbeeldings-leven in zijn negatie.

Door alle groote karikatuur-kunst stormt een koortsige drang de realiteit verbeeldingsvol te overwinnen; in alle leeft een vizioenair element, maar dit vizioenaire blijft van nature daemonisch. Het is omgekeerde geestelijkheid.

De aap doet ons karikaturaal aan: in den aap zien wij de karikatuur van den mensch, omdat hij den mensch doet voelen als een dier, maar als een daemonisch dier, als een *ontgoddelijkt* mensch, die aan de schoonheid en harmonie der natuur zelf geen deel meer heeft. — Ten allen tijde is de uil gezien als het symbool eener daemonische wijsheid: de mysterieuze uil weet dat er geen wijsheid en geen waarheid *bestaan*: hij heeft 't geheim des levens tot op zijn bodemloosheid gepeild; hij is de sfinx die zwijgt, daar zwijgen 't eenig antwoord blijft op alle vragen; de uil is het zinnebeeld van den geest in zijn nachtelijkheid [1]).

De karikaturist ondergaat de verschijning der dingen niet als een geestelijk-zintuigelijke genieting; hij beschrijft niet de uiterlijke gedaante der realiteit: hij doordringt deze realiteit tot op haar psychischen grond, hij herschept haar om er het essentiëele karakter van uit te drukken. Dit essen-

---

1) Daarnaast blijft de karikatuur als „grap" bestaan: het dashondje, dit plechtstatig gedierte op zijn wiebelige speelgoedpootjes, deze tot ras verheven mismaaktheid, is een goed voorbeeld van dien meer populairen vorm der karikatuur; het is een rondwandelende grap. Caran d'Ache is van deze karikatuur der dwaasheid wellicht de belangrijkste vertolker.

tiëele echter ziet hij als negatie, als negatie van den geest en van 't gedroomde ideaal. Hij *ontmaskert* de werkelijkheid.

De wereld, die u zoo vanzelfsprekend toeschijnt: welk een dwaze mislukking! Het leven, waarin ge u zoo veilig waant: welk een poovere zaak! Wie zou het goed willen praten!

De volstrekte tegenstelling tot den karikaturist vormt de klassicus. De klassicus zoekt eveneens het essentiëele der natuur uit te drukken, maar doet dit door de natuurwerkelijkheid te idealiseeren. Hij zoekt den ideëelen norm der duizendvoudige afwijkingen. Hij tracht uit te drukken wat de natuur in al haar wisselende proeven *bedoelde* te scheppen. Als *idee* tracht hij de natuur saam te vatten. En zoo gelooft hij in de uiterlijke vormenschoonheid, daar deze tegelijk ideëelen zin voor hem bezit. — Den karikaturist echter is die vormenschoonheid louter leugen. De mislukking der werkelijkheid blijft hem 't beginsel der waarheid; maar 't verlossend woord vermag hij niet uit te spreken.

Aldus vinden wij ook bij alle groteske kunst van Europa een Gothisch, dualistisch element. Zoowel de realistische objectiviteit als de idealistische, die der klassici, wordt hier ontkend. In historisch verband treffen we dit „Gothische" nog aan bij hem, dien ik den vader der moderne karikatuur heb genoemd, bij Breughel en bij diens voorganger, den laatsten der Nederlandsche Middel-

eeuwers, Hieronymus Bosch van Aken. Breughel wendt zich, van uit zijn modern, Renaissancistisch voelen, tot de Gothieke verbeeldingswereld terug, — maar als een ongeloovige. Hij en Bosch, zij zochten, in hun fantastische werken, de symboliseerende vormen der Gothische verbeelding, zonder nog deel te hebben aan het Gothisch idealisme. Zij kenden den daemonischen, grotesken, den irriationeelen kant der Gothiek; zij kenden de Gothische vrees, de Gothische duivel-obsessie, de Gothische gril, maar *niet* de Gothische verzekerdheid en verrukking, die zich, in den tijd van edelste volgroeidheid, met de klassieke vormenschoonheid haast verzoende. Zij kenden de Gotiek, die in tallooze fantasieën de verzoekingen van een Heiligen Antonius, de verschrikkingen van het Jongste Gericht, de doodssymbolen, de daemonenvrees wreed of spottend uitdrukte; zij kenden niet de Gothiek der heiligheidsaanbidding. Zij kenden het Gothisch pessimisme, niet het Gothisch idealisme.

Het groteske is de taal van den innerlijk verscheurden geest. Het beteekent de erkenning van de twee zijden des levens: de negatieve en de positieve, de verkeerd-reëele en de onverwezenlijkbaar-ideëele, — maar bij voorbaat is er elke verzoening afgewezen. Het *conflict zelf* wordt hier als waarheid gevoeld. Het is niet naïeve wijsheid en niet verworven wijsheid, niet idylle en niet drama: het is vertwijfeling. Niet een Keats

is grotesk, maar een schipbreukeling van onzen twijfeltijd als Wedekind; Corneille niet, maar een Bernard Shaw. In Dostojewsky's schepping is 't groteske, als bij de kathedralen, opgenomen in de groote, geestelijke harmonieën. Van de naïeve idylle zijner eerste jeugdnovelle, steeg hij, door het louter-groteske heen, naar de volledige dramatiek, waarin het zich verzoent. Evenzoo bevatten Shakespeare's drama's tallooze groteske elementen, maar ze blijven er aan 't geheel ondergeschikt, terwijl een satyricus der moderne décadence als Laforgue in 't groteske bevangen blijft. De hooge verzoeningen, die de conflicten tot het tragische verheffen, zijn den grotesken satyricus niet bereikbaar: hij ziet tegen deze wereld en haar disharmonieën aan, en het disharmonische, het conflict zelf, boeit hem martelend: want de redelijkheid is onwezenlijk.

De aarde lokt met haar natuurwetten, haar stoffelijke zekerheden; de hemel lokt met zijn geestelijke wetten, zijn zedelijke zekerheden: tusschen beide positieve werelden in lokt die andere wereld, de onderwereldsche wereld, welke aan geen wet of regel meer gebonden is: die van het fantastische, van de negatie, van het conflict. — Er is de mechanische rationaliteit der natuur; er is de vrije rationaliteit van den geest: tusschen beide in spookt de wilde en gewilde irrationaliteit.

Steeds hebben zich de menschen, naast de schoone veridealiseeringen van den aardschen

mensch, ook den volstrekt eeuwigen, den onlichamelijken mensch willen verbeelden, in den vorm van engelen, hemelingen en goden; en hoe machteloos ook, toch zijn deze verbeeldingen harmonisch en schoon, van een schoonheid die de zinnelijke schoonheid overstijgt; maar de verbeelding van ongelouterde eeuwigheid, de groteske spookverschijning, is angstverwekkend en leelijk. Want het Spook overwint de wetten van de natuur, overwint het lot van den dood, maar blijft materie. Het symboliseert een onmogelijke, aardsche onsterfelijkheid. Het Spook is de volstrekte irrationaliteit. Als het Spook gelijk heeft, wordt God een dwaasheid en is de wereld een nachtmerrie.

De menschen hebben steeds in het spookachtige geloofd, niet omdat zij zoo dom zijn, maar omdat zij juist nog even wijzer zijn dan zij zich zelf willen bekennen. Vandaar hun leed en hun haat; maar vandaar ook hun lach. Want niemand kan in den haat volharden. Wie volhardt in den haat wordt een wrokkende: de wrok echter is *doode* haat. De wrok is gemummifieerde, is overleefde haat. Alle levende haat kent de ontspanningsmomenten van den lach. In de groteske kunst zijn haat en lach telkens dooréén gemengd, disharmonisch en dáárom juist fascineerend. Een Van Gogh, wiens bittere waarheidszin zich tot aan het groteske toe verscherpen kon, overwon den haat in zijn medelijden: een Van Gogh lacht niet meer; maar Daumier, de fantastische psycholoog, de

soms vizioenaire karikaturist: hoe heeft Daumier gelachen! Hoe davert de lach, kolossaal, in Rabelais' Pantagruël! Tijden van leed en van vertwijfeling zijn steeds ook de tijden, waarin veel, waarin luide of gedempt, mannelijk of weemoedig, gelachen wordt.

Dit over de karikatuur in 't algemeen; ik mocht wel zeggen: over de karikatuur als „Platonische idee" (indien deze allerklassiekste term niet in tegenspraak scheen tot 't wezen der karikatuur!) De individueele karikaturisten openbaren dit wezen niet dan in tallooze afwijkingen en in voortdurend vermengde vormen. Ik wilde echter eerst deze kleine uitéénzetting, die makkelijker in uitvoerigheid te schrijven ware geweest, geven, opdat de in drie hoofdstukken te bespreken kunstverschijnsels beter verstaan zouden worden en vooral ook opdat hier de steeds nog voortwoekerende meening uitgeroeid mocht worden als zou de karikatuur slechts grappenmakerij zijn en over 't geheel meer „illustratie" dan „kunst".

Thans nog een woord over 't ontstaan der moderne, sociale karikatuur.

Het sociaal conflict in de kunst ontstaat, naar ik trachtte aan te toonen, daar waar 't sociaal idealisme verzwakt, waar geen religieus en waar evenmin een cultureel ideaal meer heerscht over de geesten en zich in schoonheid uiten kan. Zeker geldt dit voor de sociale karikatuur.

Engeland was haar geboortegrond.

Het kan verwonderlijk schijnen, dat Engeland dien modernen vorm der sociale karikatuur voorbereidde, juist Engeland en niet Frankrijk. Want niet alleen is Frankrijk, vooral in de laatste eeuwen, even rijk geweest aan scheppingen der beeldende kunst als Engeland daar doorgaans arm aan was, maar ook is in 't Fransche volk die kritische geest steeds vaardig geweest, welke in de ironie en de satyre zijn bevrijdingsmogelijkheid vindt.

Wij hebben echter niet slechts op de plaats te letten, maar ook op den tijd van ontstaan dezer kunst. Zij kwam tot zelfbewuste uiting in de 18e eeuw. Geen eeuw trouwens was kritischer gestemd, dan die, welke aan de groote burgerrevolutie vooraf ging. — Maar is niet juist in 't land van Voltaire de groote veldslag geleverd der 18e eeuwsche kritiek? In geen land ook zijn de woorden zoo bloedig tot daden omgezet. En nergens anders dan ook is later de satyrische kunst tot een zoo rijken bloei gekomen, dan in Frankrijk.

Maar eer dit mogelijk was, moest in het Fransche voelen veel zijn omgezet.

Want Frankrijk is het land der Latijnsche, der klassieke tradities. En de karikatuur, naar betoogd werd, is aan den geest van 't klassicisme, aan 't ideaal der natuurlijke schoonheid, tegenstrijdig.

Het 18e eeuwsch kriticisme, heel het heet verlangen van dien tijd naar een schoonere samenleving, stond in de sfeer der klassieke levens-

idealen. De eeuw der kritiek was ook die der uiterste levensgratie, die der veridealiseerde zinnelijkheid en der sierlijke idylle; en dit niet in dien zin, dat de onderzinkende wereld de gratie vertegenwoordigde, terwijl de kritische revolutionairen de gracieuze levensvormen der ondermijnde aristocratie vernietigden, maar een Voltaire, de aanrander van het feodaal-monarchistisch systeem, kan men zich tenslotte nergens beter denken dan in een Louis XV-leunstoel en in een Rococo-salon.

Zelfs in Duitschland, waar de kritisch-revolutionaire geest den wijsgeerigen vorm kreeg der Aufklärungs-beweging, vertolkte zich het vrijheidsidealisme in de vormen der klassieke cultuur.

De 18e eeuw is, samenvattend gezien, de eeuw van 't rationalisme; en dit rationalisme vond in de klassieke levenssfeer het noodzakelijke en stralende voorbeeld.

Klassiek gestemd bleef nog gansch de tijd der Fransche revolutie. Een nieuw, een Europeesch Hellenisme droomde men zich. De Rede, waarvoor men knielde of danste, was de kleine en hoogmoedige vermenschelijking van den kosmischen Logos der oude Grieken.

Klassiek van gedaante bleef nog steeds het Napoleontisch tijdperk. Zooals op 't Hellenisme de Romeinsche beschaving was gevolgd, zoo groeide thans, binnen weinig jaren, uit de Arkadische levenssfeer der 18e eeuw, het strenge en koude Empire. Napoleon's imperialisme, zijn stoute

machtsdroom van een in Parijs gecentraliseerd wereldrijk, zijn maatschappelijk schema, zijn militaire organisatie, zijn juridisch code, heel zijn levensstijl was Romeinsch. De grootheid van getal en maat, de koele vormelijkheid, de straffe rechtlijnigheid die uiterlijke praalzucht niet uitsloot, het gemis aan geestelijke fijnheid, aan edeler en bewegelijker gevoeligheid: 't scheen alles doordrenkt te zijn van 't materiëel en formalistisch Romeinendom. In zijn gelaat zelf en in zijn gedaante scheen Napoleon den Caesar te imiteeren, zoo 't begrip imitatie niet in strijd was met 't geweld der Napoleontische verschijning. Alles wat ook maar zweemde naar 't groteske, moest door 't Empire verloochend worden. Zoolang de akademicus David aesthetisch den toon aangaf, kon de geest der karikatuur niet leven. Eerst moest de romantiek van dit pseudo-klassicisme, eerst moest het vrijheidspathos der revolutie en de machtswaan der Napoleontische wereldgedachte te gruizel stooten op de werkelijkheid der huichelachtige en reactionaire bourgeoisie onder Louis Philippe, vóór in Frankrijk de kunst der opstandige ontgoocheling, die de karikatuur is, leven kon.

Niet in Frankrijk, maar in Engeland werd de sociale karikatuur geboren. Aan de 18e eeuwsche gratie had Engeland wel het minste deel! Het rijk der Georges was een eenigszins barbaarsch, een cultureel achterlijk land, een land van drinkers en eters, van dikke buiken en botte koppen, van

bigotte vroomheid ook. Maar 't rijk van Pitt was een land dat economisch vooráán ging, het land waar de kapitalistische handels- en industrie-ontwikkeling het eerst tot expansie zou komen en haar eerste slachtoffers zou maken. Het maatschappelijk leven in Engeland was krachtig, het innerlijk beschavingsleven ongevormd en zwak.

Daarbij echter is 't vaderland van Hume het land der realisten, der empiristen en der kritici. Het Engelsche volk is rationalistisch en intellectueel als 't Fransche, maar 't mist den tegenkant van den Franschen geest: het enthousiasme. De grootheid der Fransche cultuur berust in haar tweezijdigheid: de realiteits-erkenning, de zelfkritiek, de psychologische analyse, naast den geestdrift, die tot edelmoedigheid voert, die de grenzen der zelfzucht overschrijdt, die den ban van verstand en zinnen breekt.

Het Fransch realisme heeft steeds de synthese der verbeelding gevonden en kon steeds het verbeeldingsleven blijven corrigeeren. — Uit dit conflict van ontleedzucht en ideeëngeestdrift is ook de Fransche karikatuur gesproten. Omdat het Fransche volk den geestdrift kent, kent 't ook de verontwaardiging, de vlammende haat, die een teleurgestelde liefde is.

De verontwaardiging kent 't Engelsche volk slechts bij uitzondering. Het blijft ten eerste praktisch. Het kent noch 't geestdriftig idealisme van 't Fransche genie, noch de contemplatieve wijsheid

van den Duitschen geest. Het kent de moraal, doch vooral in haar didactischen vorm. Een Fransch moralist is een dramatiseerend psycholoog, de Engelsche blijft steeds een weinig de puriteinsche zedemeester, zij het dan een zedemeester die zich gaarne achter 't mom der ironische paradox verbergt.

De Engelschman is den realistischen, praktischen en lakonieken Hollander wel zeer verwant. Juist daarom echter dringen de verschillen zich zoo krachtig op. De Hollander is loomer, schuchterder, maar ook verdroomder. De realistische vernuchtering overwint hij door zijn vroom gestemde aandachtigheid. Niet om niets zijn de Hollanders de inventors geweest van dien bescheidensten en innigsten vorm der schilderkunst: het stilleven. Engeland kon niet zijn Pieter de Hoogh, zijn Van Goyen, zijn Vermeer, zijn Verster of zijn Van Looy voortbrengen.

Gemoedelijk — hoewel niet zoo gemoedsrijk — als de Hollander, is de Engelschman intellectueel begaafder. En deze meer intellectueel dan visueel gestemde gemoedelijkheid weet hij tot dien geestigen humor op te voeren, die de speciale genade schijnt der Engelsche volksziel. Maar de humor, naar ik reeds zeide, is 't rechte terrein der karikatuur niet meer.

En zoo hebben de Engelschen de moderne karikatuur voorbereid, doch onontwikkeld gelaten. De Engelsche karikatuur is uitgegroeid naar 't groteske òf naar het humoristisch (en didactisch)

illustratieve, twee mogelijkheden die in Hogarth nog vereenigd voorkomen, die in Rowlandson en George Cruikshank zich scherp onderscheiden, die men, tegen 't einde der 19e eeuw nog steeds nevens een vindt in de satanische verbeeldingen van den intellectueelen eroticus Beardsley en in de gemoedelijke Punch-teekenaars rondom Phil May. Heftig oplaaiende revolutionaire idealen of sociale verontwaardigingen heeft de Engelsche karikatuur niet vertolkt. Het overwegende intellectualisme verlamt bij voorbaat de sterke gevoelens van liefde en haat.

De Oud-Hollandsche schilders van volksleven zijn ook voor de Engelsche karikaturisten het directe voorbeeld geweest. Jan Steen is 't, die 't eerste inwerkt, Steen, de ironische moralist, de wijsgeerige scepticus, de bittere menschenkenner, de fameuze schilder, die lachend op 't zotte gewoel des levens toeziet en... zelf het meeleeft.

In Hogarth (1697—1764) schijnt Steen herboren. Als deze is Hogarth nog „volk". Hij is het volksbewustzijn. Maar geestelijk verheft hij zich nauwelijks boven dit volksbewustzijn, noch op de wijze van Breughel, noch op die van Jan Steen Hij blijft bevangen in de stereotiepe volksopvattingen en in de romantiseerende volksmoraal. De deugd wordt beloond, de ondeugd gestraft; en de menschheid bestaat uit deugdzamen en deugnieten. De rijkaard, zijn ziel aan de weelde, 't genot en

'tgeld verpandend, komt tot armoê en schande en eindigt zijn leven ellendig in 't gevang. Dat in werkelijkheid het leven van den bon-vivant in burgermansbraafheid pleegt te eindigen, schijnt Hogarth niet in te zien.

De moraal heeft bij hem nooit een tragisch of mild accent. Hogarth moraliseert van uit zijn brave eigenwijsheid. Wel kijkt hij naar het leven : hij bekijkt 't met zijn schrandere en koele oogen ; hij observeert 't ; hij maakt zijn honderderlei notities ; — maar hij *verstaat* het leven niet. Hij veroordeelt 't, zonder het zelf geleefd te hebben. De wellust, de dronkenschap, de luiheid, de speelzucht : van al deze zonden heeft hij de gruwzaamste détails opgemerkt en ze opgehoopt in zijn overladen prenten, waar geen hoekje onbenut werd gelaten, waar elk ding zwaar van meening is. Grimmig, nauwkeurig en tegelijk overdreven heeft hij de zedelijke afwijkingen geboekstaafd. Maar boven de eigenwijsheid verheft hij zich zelden, zoodat hij van den wijze het tegendeel vormt. Langs den weg der eigen-wijsheid is de wijsheid niet te naderen. Want alle wijsheid veronderstelt een overschrijding der subjectieve opinie.

Het verwijt is niet, dat Hogarth de drankzucht vonniste zonder zelf een drinker te zijn : het verwijt is, dat hij zich op 't podium der braafheid stelde om zijn vonnis uit te spreken. En van af het podium is het leven niet te kennen. Hogarth is een Engelsche Vader Cats, doch een Cats in

verhevigden vorm. Hij schildert en teekent puriteinsche tractaatjes, maar tractaatjes die althans deze deugd bezitten, dat ze niet sentimenteel zijn. Hij bleef de zelfverzekerde Calvinist der provincie, maar hij femelde niet. Eer kon Hogarth zoodanig overdrijven, dat niemand hem meer gelooft. Het gaat zóó heidensch toe op de bacchanalen van den wellusteling, het is zulk een dierlijke razernij van hartstochten bij den verkiezingsstrijd, zulk een helsche kermis op de jaarmarkten of bij den uittocht der troepen, de cipiers en de medegevangenen der arme deerne zijn zulke vóórwereldsche monsters, de duivel houdt zoo losbandig huis in de kerk, de stad is zulk een chaös van liederlijkheid onder 't schrikbewind der jeneverflesch, de luiheid is zoo bestiaal, de gulzigheid zoo bot, de zonde maakt zoo'n lawaai in de wereld en al deze voorstellingen zijn in die mate volgepropt met pikante of schrikwekkende bizonderheden en allegorische verduidelijkingen, dat men tenslotte zich afvraagt of Hogarth niet rampzalig was geworden, indien de wereld hem minder stof tot kritiek, hoon en afschuw had gegeven. Hij schijnt meer een geest, die er een boosaardig plezier in had zich op de wereld te wreken, dan een verontwaardigde. Zeker is, dat de wereld hem weinig heeft doen lijden.

Hogarth ergert zich aan de wereld met heel den harsttocht zijner bekrompenheid.

Er waren eigenzinnigheden en bekrompenheden in dezen mensch, zooals men zelden bij kunste-

naars vindt. Als hij zijn verfoeide vaderland verlaat en Frankrijk betreedt, kent zijn grimmige spot geen grenzen. The Roastbeef of Old England wordt er, op een schilderij, dat Calais in beeld brengt, betast en begrijnsd door de verarmde, in lompen gekleede soldaten, de Sansculottes van straks, en door de vraatzuchtige priesters van 't verfoeide Katholicisme: heil Old England, dat de Roastbeef tot een idool verhief... En als hij, wien men gemis aan poëzie verweet, van zijn schoonheidsbesef getuigen wil, schrijft hij een onleesbaar werk over „the line of beauty", een slingerende streep, die hem alle geheimen der schoonheid en der natuur ontsluierde!

En toch was deze man een groot schilder niet alleen, maar ook, zijns ondanks, een merkwaardig psycholoog. Hij heeft van uit zijn onderbewuste kunstenaarschap enkele figuren geteekend, enkele genre-stukjes en vooral sommige portretten geschilderd, die den roem zullen blijven der Engelsche kunst. Als een bloem der jeugd, edel, stralend van loutere natuurschoonheid, is de beeltenis die hij van zijn zuster schilderde; en zijn lachende, haast daemonisch levende, garnalenverkoopstertje is een der groote poëemen geworden van het sappig en sterk sensualisme der Noordervolken, zoo vitaal geschilderd als ware de groote Frans Hals, dit genie der bloedrijke levenskracht, in hem herboren. Schooner en onbevangener heeft de Engelsche zinnelijkheid, die zoo rasvol is, maar zich steeds

achter 't masker van preutsche conventie wil verschuilen, zich in de beeldende kunst nooit vertolkt.

Maar ook blijven sommige der felle „tractaatjes" boeien door een scherpte van karakteristiek, die hoog boven de illusoire eigengerechtigdheid uitrijst. Iets van Breughel's hoekige en barsche uitdrukkingskracht hervinden wij in die, overigens zoo overladen en ietwat allegorische, prent die hij Ginger-lane noemde: de jenever-stad, barstend van 't krakeel dat de straten vult, zienderoogen tot bouwval en chaos verkeerend — de huisgevels zelfs brokkelen af en tuimelen neer op de dronken bende! — maar tot welk een vizioen van rampzaligheid werd dat verloopen, puisterige drankwijf op den voorgrond! (afb. V). Schatten van ironische psychologie bevatten zijn zes schilderijtjes, de „Mariage à la Mode," die reeks waarin het liefdelooze huwelijk gehekeld wordt, het huwelijk, terwille van geld en rang gesloten, dat verdeeldheid, uitputting, bandeloosheid, degeneratie, ontrouw en een smadelijk einde brengt. Hoe scherp en hoe fijn weet hij de botte mallotigheid, de opgeblazen domheid, de innerlijke leegheid dezer lieden te karakteriseeren; en hoe weet hij hier een *sfeer* te suggereeren! Nooit was hij meer de Jan Steen der 18e eeuw, maar een Steen wiens gulle lach verstroefde tot de monkeling van een ingehouden sarcasme.

Het was Hogarth gegeven heel zijn haat en al zijn booze spot saam te vatten in een werk, dat

tot een waarlijk richtend tijdsbeeld is geworden: zijn Taste in high Life (afb. VI). We bevinden ons in de gecapitonneerde omgeving van een 18e eeuwsch burger-salon, van een salon dat niet den fijnen zwier, de verfijnde elegantie heeft der Fransche salons, dat eer bedompt en schemerig aandoet en van een donzige mufheid is. De hoofdgroep wordt gevormd door het symmetrisch in 't midden geplaatste en tot een strengen driehoeksvorm gestyleerde paar: de spitse, fletse en coquette oude dame, in haar wonderlijk wijd uitstaand gewaad, die zich tot een jonge-meisjesextase opschroeft voor een miniatuur theekopje uit China, haar devotelijk aangeboden door den sexeloozen, spichtigen, ouden fat, met zijn krachtloos knikkende knieën, zijn damesachtige kleedij en zijn enorme mof. Terzijde staat het jonge kamenierstertje, in haar bergerette-achtige verkleeding, een beetje te vrijen met den wonderlijk toegetakelden negerjongen, het exotisch speelgoed der dames, terwijl gansch op den voorgrond, juist in 't midden der compositie, een aap, in 't vol ornaat van zijn paradepakje, professoraal, ostentatief een groot en gewichtig document, een menu, onder de loupe bestudeert: het gestyleerd en centraal symbool van deze wereld der gekunsteldheid.

Men denkt, bij dit van stijl en geest zoo bizondere werk, onmiddellijk aan Molière's „Précieuses Ridicules"; maar vlijmender werkt hier de spot. De „Précieuses Ridicules" is de schepping van een

krachtigen, mannelijken geest, die loyaal en met een breed gebaar de ingebeelden uitlacht; de „Taste in high Life” is de daad van een kunstenaar die de sfeer, welke hij bespot, in zijn eigen schepping *uitdrukt*. Rococo is dit werk, rococo in zijn ijle, bleeke, gemaniëreerde styleering; maar tegelijk wordt hier deze 18e eeuwsche levenshouding verloochend. Niet een verschijnsel, niet een type, maar een beschaving zelf wordt hier gevonnisd. Een beschaving ontkent er haar eigen waarde. Zulk een schilderij, trots zijn koelen, ingehouden toon, voorspelt den ondergang eener samenleving.

Daar ik slechts het kenmerkende en representatieve noemen wil in deze studie, kan ik vele kleinere verschijnsels voorbijgaan.

Hogarth was een voorlooper geweest; met Gillray (1757—1815) en Rowlandson (1756—1827) worden wij uit de levenssfeer der 18e eeuw naar den bewogen tijd der Fransche revolutie en der Napoleontische oorlogen overgebracht.

Reeds werd gezegd, dat dit vulkanische tijdperk in Frankrijk zelf zich in geen waardige en machtige daad der beeldende kunst geopenbaard had. Karikaturen van dien tijd bestaan er vele, maar 't zijn dorre, tendentieuze en kleingeestige prenten. En juist de karikatuur moet, in een dramatisch moment der historie, wel zeer overtuigend zijn, zal men de houding van den sarkastischen kunstenaar niet voelen als een kleinzieligen eigenwaan. Weini-

gen hebben dan recht op de ironie; weinigen kunnen hun ironie geestelijk rechtvaardigen.

Hiermede echter is ook reeds de zwakke kant aangeduid van den geestigen en scherpen Gillray.

Een algemeene rusteloosheid, een ontevredenheid, een schampere spotzucht, schijnt den intelligenten Engelschman beheerscht te hebben; doch vergeefs vraagt men zich af uit welken grond deze soms zoo felle hekelingen voortkwamen.

Gillray was een scherp waarnemer, een vindingrijk teekenaar, een vlijmende geest, niet een groot intuïtief kunstenaar. Zijn werk bleef polemisch; maar ook als strijdvaardig karikaturist miste Gillray waarachtige grootheid, omdat de groote gedachte, de overtuiging, ontbrak.

Hij *wilde* hekelen, geestig, fel, genadeloos, maar zijn aanval was richtingloos. „Hij viel nu eens Fox, dan Pitt aan", zegt Cornelis Veth in zijn studie der Engelsche karikaturisten[1]), „nu de Whigs, dan de Tories, vatte elk schandaal, dat zich voordeed, op en was in staat heden den éénen kant van een zaak, morgen den anderen satyriek te belichten."

Niet aan dilettantisme, maar eer aan een zekere moreele ontbinding is deze verwaaidheid te wijten. Zijn spot is heftig, is gemeend, maar zonder doel. Een gedepraveerde was de wilde Gillray, die zijn innerlijke levensellende wreekte in driftige ironieën.

---

1) Elseviers Maandschrift 1914/15.

George III, het dikke en domme dier, en zijn nog wanstaltiger en bedorvener zoon moeten 't evenzeer ontgelden als Napoleon. In een fameuze prent heeft hij den laatste uitgebeeld, spichtig, popperig, naast het smerige en vette smulwijf, waarin men Josefine niet licht herkennen zou, brassend te midden van brute en aapachtige generaals terwijl een geheimzinnige hand het „Mene, Mene, Tekel" aan den wand schrijft, de dreigend-geheimzinnige woorden, die den wereldheerscher waarschuwen van den beraamden tocht naar Engeland af te zien. Grandioos van potsierlijke domheid is de bevroren staande lijfwacht des keizers en die der keizerin, de fletse en afzichtelijk gemeene hofdames: levenlooze getuigen van 't gestoorde bacchanaal.

In een prent heeft Gillray zijn haat tegen den Engelschen en den Franschen heerscher gelijkelijk uitgesproken: den buffelachtigen George ziet men door een vergrootglas het ijdele poppetje beturen, het potsierlijke theater-Napoleonnetje, dat hij op zijn hand houdt.

Toch mag men Gillray niet zien als een democratisch vorstenverslinder. Nooit was zijn satyre grimmiger, nooit intensiever dan in de oogenblikken waarin hij de Fransche revolutie te lijf ging. Imposant haast is de puntige ets, waar wij, te midden eener deinende menschenzee, de guillotine in werking zien, terwijl een duistere, fantastisch-magere Sansculotte, fier gezeten op een lantaarn-

paal waaraan een drietal monniken bungelen, er lustig zijn melodietje bij fiedelt. Met zijn voet treedt de armoedige en vroolijke soldaat-muzikant een der gehangenen op 't buigend hoofd (afb. VII).

En weerom mag men niet den verdediger der Engelsche volkstradities in hem zien. In een dubbele prent stort hij zijn gal uit zoowel over den uitgemergelden Jacobijn, die in zijn vuile kot terwille van de vrijheid op een wortel kauwt, als over den vetten Brit, die, gulzig zijn roastbeef verslindend, over de slechte tijden zucht.

Deze verwilderde spotzucht, deze haat zonder liefde, deze verbijsterende ideaalloosheid bij een zoo uitbundige levenskracht, kenmerkt gansch de karikatuur dier dagen,

Zoo wij Rowlandson grooter achten dan Gillray, grooter kunstenaar, grooter mensch, het is niet om zijn overtuigingen: want hij had ze niet, noch persoonlijke, noch sociale.

Een buiten-maatschappelijke was Rowlandson, verslaafd aan drank, aan spel, aan zijn wellust, maar die, verslingerd in den maalstroom der zinnen, toch nooit geheel verzonk, die, onbreekbare oerkracht, boven al de misères uit, de genade behield van zijn openhartigen lach. Rowlandson is grooter dan Gillray omdat zijn geest meer elementair bleef en zijn werk meer het karakter eener bekentenis heeft. Een breed verbeelder was hij van 't ongebonden leven. De ruwste obsceniteiten heeft hij met een brutale gulzigheid gebeeld, maar zóó, dat al verbreekt zijn

lach het tragische accent, de buitensporigheden toch nooit werkelijk pervers worden. Daartoe zijn de gevoelens, die hem beheerschten, te primair. Hij bleef een kinderlijk overgegevene, die 't wreede en zotte leven toch *leven* kon.

Hoe ver stond hij af van Hogarth's braafheid, van Hogarth's zedemeesterige grimmigheden, maar ook van diens strakke zelfbeheersching en koele fijn-geestigheid! Aan stijl, aan innerlijke houding, aan diepere moraal had de tijd veel verloren. En niet graag zou men zeggen, dat aan vrijheid veel gewonnen was, sinds vrijheid slechts verwildering scheen.

Rowlandson behoort tot 't geslacht der Adriaan Brouwers of der Boccaccio's. Als zij is hij een lachend, dikwijls triviaal, steeds sensueel realist, een realist die slechts 't groteske en chaotische als realiteit erkent. Een opstandige niet, een koel constateerend waarnemer nog minder, maar een realistisch fantast, fántast daar geen wet, geen moraal, geen geloof hem meer beheerscht, fantast uit ongebondenheid. Ik heb Brouwer genoemd, hoewel deze dieper en zwaarmoediger, inniger en dramatischer was, maar doen vele van Rowlandson's onstuimige en toch zoo vast neergesabelde schetsen — die van 't brooddronken en woest gebarende kroegvolk b.v. — niet onmiddellijk denken aan de heftige krabbels naar 't verloopen gepeupel, die wij van den grooten Brouwer kennen? (afb. VIII). Een spontaan beelder der warrelige

wereld, waarin hij zoo roekeloos geleefd heeft, was Rowlandson. De joelende meiden en de verzopen matrozen in de danshuizen, de valsche spelers in de kroeg, de gedegenereerde aristocraten in het park, de armen en de rijken, de kooplui en de dominees, de reizigers en de bandieten, de soldaten en de malle geleerden en de botte doktoren, het gewemel der dwaze menigte, de tierende en de krioelende bevolking van stad en land heeft hij satyrisch gebeeld in zijn systeem-versmadend, ruig en breed gebarend werk: heel de wereld, slechts *niet* die der stille burgers, der thuiszitters en der werkers.

Kan de weerbarstige Rowlandson nog een kritisch karikaturist worden genoemd? Doelbewust kritisch was hij slechts als politiek teekenaar, hoewel hij daarin, evenals Gillray, richting miste. Geen idealisme stuwde zijn politieke karikatuur omhoog en verhief haar tot een sfeer van meer algemeene dramatiek. Een uitzondering slechts moet gemaakt worden voor de haast verheven aandoende teekening van Napoleon na den slag bij Leipzig: terwijl de troepen aanzwermen over de glooiende heuvels, onder 't vuur der granaten, is de wereldbeheerscher, op 't voorplan, neergezeten op een trom: een ongelukkig, tandenknarsend, verbeten mannetje. En de dood heeft grijnzend zich recht tegenover hem neergezet, hem in houding en expressie imiteerend, maar genadeloos hem in de oogen ziend: de makabere dubbelganger, de objectiveering van 't wroegend geweten.

Sommige pagina's van Tolstoï's Oorlog en Vrede roepen deze in haar haast kale soberheid zoo machtige en synthetische verbeelding van Rowlandson voor den geest.

Als een voos duiveltje, een praler, een comediant, een laffeling hadden de karikaturisten van Europa — vaak, zelfs na zijn val — den kolos van den nieuwen tijd gezien, in de woede der machteloosheid hadden ze tegen zijn geduchtheid aangeblaft (en ook van Rowlandson zelf bestaan kleinzielige Napoleon-charges); maar hier is, in naam der menschelijkheid, op grootsche wijze Napoleon klein gezien.

Talrijke uitingen waren te noemen van de innerlijke verwildering dier tijden: ik kan ze samenvatten in het eene, tijdelooze voorbeeld Goya; Goya, de daemonische belichaming van het Spaansch genie (1746—1828).

Wie aan Goya denkt, ziet Spanje voor zich: het grimmige Spanje onder de brandende zon: het dorre, rosse en verlaten Spanje der rotsige hoogvlakten en der Middeleeuwsche steden, waar, uit een warrel van donkere straatjes en stegen, een kathedraal massaal verrijst, die de schoonheden der Gothiek en der Renaissance grillig aanwendt of fantastisch vereent en waarbinnen men meer hiërarchische praal dan religieuze wijding vermoedt.

Spanje, langzaam, traag ontwaakt uit een zware

verdooving van eeuwen, is het land der heerschzucht gebleven: heerschzucht der priesters en inquisitoren, der sombere koningen en der laatdunkende en ruwe edellieden. Buiten dezen waren er de in lompen gaande armen, de armen van het land en van de stad, de zwervende bedelaars, de zwijgende en driftige drinkers in een donkere kroeg, de wreede boeren, de vele verminkten en gedegenereerden en de idioten. Dit is het volk, dat de gruwlijke stierengevechten hartstochtelijk tot nationale feesten verheft. Europeesch is het ras, Oostersch de sfeer; en het schijnt of deze vermenging het land uit de beschavingsgemeenschap gebannen heeft. Waar Spanje over Europa heerschte, daar heerschte het geweld dat neerdrukt. Maar Spanje overheerscht om zich slechts op zich zelf terug te dringen; Spanje's macht heeft nooit iets blijvends nagelaten in Europa.

Zelden ook drong Spanje's geest over het hooge grensgebergte der Pyreneeën heen; maar àls het Spaansch genie zich samenvatte in een vorm, die door den Europeeër kon worden nagevoeld, dan kreeg zulk een schepping een onvervangbare beteekenis.

Een volk van realisten waren de Spanjaarden, maar van realisten levend onder den druk van verstarde theocratische en feodale tradities en van eindelooze ellende. De Spanjaard moest volkomen realist zijn, of de verbeelding slechts kennen in de verwrongen vormen eener fantasie, die alle reali-

teit geweld aandeed. De klare synthese van werkelijkheid en verbeelding, de cultureele schoonheid der Italianen, der Franschen, waren in dit gekwelde land niet mogelijk. Zoo het realisme der Spaansche kunst aan dat van de Hollanders verwant was, het kon zoo rijk of teeder van levensliefde niet zijn, doch het heeft ook, aan den anderen kant, zich opgeheven in een toomelooze verbeeldingskracht, die het Hollandsch volk nooit gekend heeft, die Europa niet kende.

Blijft niet Don Quichote de kolossale gestalte der Spaansche literatuur? Waar zijn fantasie en werkelijkheid wonderlijker vermengd dan in dit boek? Want zoo Don Quichote geen werkelijkheid kent, zijn knecht Sancho Panza, heel de menschenwereld om den verdwaasden ridder heen, kent slèchts de domme werkelijkheid; en Cervantes zelf had zijn held willen bespotten, indien hij hem niet onwillekeurig met een zoo groot verlangen had lief gekregen... Weinigen in Spanje omvatten zoo machtig waarheid en droom als deze geniale dichter, die de onverzoenlijkheid tusschen beide tot 't centraal probleem zijner levensschepping verdiepte. — Realist is Velasquez, die te midden eener feodale hofhouding zijn eerlijkheid bewaart en de oogen wijd open houdt. Geen Hollander der 17e eeuw zelfs was zoo volkomen realist, realist zonder bitterheid, zonder spot, zonder vreugde, zonder diepzinnigheid, realist in haast monumentalen zin, koel, stijlvol, onaanrandbaar; maar in

Murillo reeds verzinkt dit mannelijk realisme tot de banaliteiten eener sentimenteele idylle, en naast Velasquez staat de heftige, harde, stormachtige Ribera, boven hem uit verrijst de grandioze Greco, die niet bestaan had, indien hij niet in Spanje zijn sfeer had kunnen vinden, Greco, de geëxalteerde, onevenwichtige, zwijgzame verbeelder der religieuze vizioenen.

Velasquez vertegenwoordigt de ééne zijde van 't Spaansche genie, zooals Greco het de andere doet; echter, naast Cervantes in de literatuur, is Goya in de beeldende kunst een samenvatter; geen realistischer en geen fantastischer dan hij; geen zinnelijker en geen geestelijker; geen instinctiever en geen meer vizioenair; geen barbaarscher en geen diepzinniger. Maar waar Cervantes zelf nog gevoeld wordt als een persoonlijkheid, die de verscheurdheid van zijn gemoed beheerschte daar hij door de krachten zijner samenleving gestuwd werd en zich in die samenleving nog voegde, staat Goya voor ons als een, wiens onstuimige levensdrang geen steun meer vond, die alle geestelijke grondvesten onder zich verbrokkelen voelde, die in den chaos van een verwilderd pessimisme verzonk, die de belijder werd van het cultureel débâcle zijner dagen. De objectiviteit, de visueele schilderskracht, de grandezza van Velasquez, de donkere drift van Ribera, het vizioenaire van Greco vereent zich in zijn modern aandoend impressionisme, maar vereent zich in een sfeer van daemonisme.

Geen beeldend kunstenaar heeft den overgang van de 18e naar de 19e eeuw, van de Rococo naar een duistere en impressionistische romantiek, van de Arkadische idylle, van de bergerette-sfeer, naar een opstandig pessimisme duidelijker verpersoonlijkt. En in geen ook is de verwildering, de wanhoop, de tragedie van dien tijd feller aan den dag gekomen.

Tot 1791, tot zijn 45e jaar, was Goya een zwierig, een haast gracieus 18e eeuwer, een Spaansch Watteau, zij 't dan een Watteau zonder de peinzende melancholie. Feestelijk gestemde en weelderig gekleede figuren schilderde hij in parkachtige landschappen; dansende jeugd in bloeiende valleien, de allegorische voorstellingen der seizoenen, vroolijke soldaten met de dartele deernen in de schoone wereld. Enkele godsdienstige onderwerpen schilderde de goede katholiek Goya, werken die zelfs even een herinnering aan den zoeten Murillo oproepen. Slechts een zwaarder, een gepassioneerder toon, een nerveuzer en onstuimiger toets, een objectiever realisme doen soms, vooral in zijn portretten, den lateren Goya reeds vóórvoelen. De uiterlijke omstandigheden, de toevallige gebeurtenissen, hebben hem uit zijn gelukssfeer gerukt. Maar er zijn menschen die de meest toevallige omstandigheden volgens een innerlijke noodwendigheid oproepen: en tot hen behoort Goya, die voor 't geluk niet geschapen was.

Een zware ziekte slaat hem neer. Een steeds toe-

nemende doofheid bant hem uit het vluchtig verkeer der wereld. Een zenuwoverspanning doet hem in diepe afgronden van zwaarmoedigheid verzinken. Der vlottende vreugden ijdelheid heeft hij doorzien.

Zijn onbreekbaar sterke natuur herstelt zich weer, maar een andere Goya is 't, die verrijst. Hij schildert thans werken, die, naar hij zelf zich uitdrukt, „iets hebben, wat bestelde dingen gewoonlijk missen". Het zijn spontaan, schetsmatig geschilderde werken: spookachtig bewegende menigten in donkere gewelfruimten, doorflitst van fantastische lichtglanzen: het gekkenhuis, een kerker, waar naakte en halfontkleede en wonderlijk opgetooide ellendigen tot onderworpenheid verschrikt worden door een als duivel verkleeden, woest gebarenden bewaker; de rechtspraak en de folterkamer der Inquisiteuren. Een vastenavondprocessie doet aan als een krankzinnig feest van verdoemden.

't Zijn de angstvizioenen van een gekwelde in een booze wereld.

Iets van Rembrandt's duisternissen en schemerlichten vindt men in zulke werken terug; iets van Rembrandt's onstuimigheid der bewegingen ook en van diens samenvatting eener bewogen menigte. Als Breughel en als Rembrandt is Goya een man wien het een zielsbehoefte wordt met wijd open oogen om zich heen te zien en de vlietende beelden des levens in zich op te nemen. Misschien zijn

dezen de drie schilders, die het meest onbevangen en het gretigst de veelheid der wereld hebben aanschouwd en gebeeld zonder zich te beperken, zonder keuze of voorkeur. Maar tegelijk hebben deze drie realisten-tenuiterste in hun groote momenten de realiteit het meest als droombeeld gezien.

Een boos geheim is ze voor den rusteloozen en hartstocht-bevangen Goya telkens weer geweest, een koortsdroom. In het portret heeft Goya de rust der schoonheid het edelst uitgedrukt: maar elk portret van Goya vereenigt dramatisch de picturale schoonheid en de psychologische karakteristiek. En het jonge, naakt-pralende vrouwenlichaam wordt hem een onheimelijk mysterie.

Het was de realiteit, die Goya dreef tot fantasieën, spookachtiger en ongerijmder dan de verbeelding uit zichzelf zich scheppen kan. Het innerlijk evenwicht vond hij niet. Een opstandige en een geplaagde bleef hij. Donkere oerinstincten woelden in hem los, de daemonische machten zijner onbewustheid, de verlangens en vermoedens die hij niet heiligen kon. Het levensmysterie heeft hij als een angst slechts ervaren.

Toomeloos gaf hij zich over aan den gril der fantasieën in zijn Capricho's. Op het titelblad van dit boek zonder tekst, teekende hij zich zelf, in een zwaren slaap voorover liggend op de tafel waaraan hij is gezeten, terwijl vleermuis-duiveltjes, uit 't nachtelijk duister opdoemend, hem omfladderen.

Het zijn suggesties, satyren, vizioenen van een

verbijsterde, hallucinaties. Gevangenen kreunend in hun cel, heksachtige bedelaressen en lokkende jonge vrouwen, die de leegte harer zinnelijke schoonheid als 't geheim der geheimen verbergen, verminkten en paria's teekende hij, die zonder hoop en zonder doel een helsche wereld bewonen, geleerden die waanwijzen en dommen zijn, krijgshelden die beulen zijn. Hij rekent af met zijn tijd, met alle ontredderingen van zijn tijd. De domheid, ijdelheid en gemeenheid der vrouw wijt Goya, als alle pessimisten, de ellende van 't leven. Zij is hem 't symbool dezer levensellende, daar de vrouw instinct is, oerleven, maar lokkend om allen geest als schijn te doen voelen. Zinnelijke ijdelheid is voor hem het wezen der vrouw, die slechts leven kan van de vleiende bewondering der mannen en in zich zelf geen steun vindt. Hoe heeft Goya later, in enkele helsche schilderwerken, zijn vrouwenhaat vizioenair uitgebeeld, waar reeds oude wijven nog pralen willen in den schoonen schijn hunner verloren jeugd, blind voor de duistere doodsschim die zich dreigend en lachend over haar heenbuigt (afb. IX). Oorlogsvizioenen doemen voor hem op en vele fantasieën, die men slechts vagelijk na kan voelen, niet meer begrijpen. Krasse en precieze karakteristieken verliezen zich in breede schaduwen die een onderwereldsche sfeer schijnen te suggereeren. Het is de magische sfeer die later de Franschman Redon verbeelden zou. Maar Redon kende de geheime wereld der innerlijke stilte; naast

zijn helsche vizioenen zag Redon de zacht-kleurige bloemen bloeien als bovenaardsche gewassen, Redon zag den Satan als den zwakke, als den oneindig weemoedige, als den geest der machtelooze hunkeringen. Hij kende en hij doorzag het satanische en den dooden wellust, daar hij als weinigen van zijn tijd een kinderlijk deemoedige was die den hemel had gezien. In Redon leefde iets van het mystisch pantheïsme der oude Chineezen. Goya is geen mysticus; hij is een bijgeloovige, een gekwelde.

Telkens echter dwingt hij zich tot objectiviteit, en keert hij tot de concrete werkelijkheden terug. Het duel, de gevangenis, het schavot, dat zijn de hem blijvend obsedeerende werkelijkheden, tenzij hij, ingehouden en hooghartig, de portretten schildert der Spaansche grooten en der sphinx-achtige donna's. Het is de genadelooze psycholoog Goya, die in 1800 de koninklijke familie schildert, schijnbaar de tradities van Velasquez' strenge hofkunst volgend, om achter dezen schijn van statieuzen praal de botte nietigheid van den paradevorst, de roofdierlijke wulpschheid en heerschzucht der koningin te onthullen. Slechts een vorstenhuis, dat op 't punt stond verjaagd te worden, kon zulk een vonnis voor lief nemen.

Dit is Goya's objectiviteit . . .

De ijdele bekrompenheid van den adel, de tuchteloosheid van het leger, de verstomptheid der monniken, de traagheid, hebzucht en gulzigheid

van 't volk: dit was Goya's „realiteit". Een wereld in ontbinding beeldt Goya.

Objectief? Goya is 't in haast misdadigen vorm geweest, de Goya der schampere en felle Desastros de la Guerra en der koelbloedige en woeste Tauromaquia, de Goya die de laatste stuiptrekkingen van een stervende in 't ziekenhuis onbewogen met zijn scherp-preciseerend teekenstift noteeren bleef, terwijl de vriend, die hem vergezelde, zich af moest wenden en de zaal verlaten. En wee de wereld, welker grootste kunstenaar in dien zin objectief is . . .

Wreed kan Goya's hooghartige spot zijn voor de menschelijke geringheid. Een wreedheid echter is dit, die, door groote eerlijkheid, in den grond humaner blijft dan alle enthousiasmes der romantiek. Welk een armzalig verhaal is de teekening van den misdadiger op 't schavot... De beul, met zijn hoogen hoed, zijn pandjesjas, wordt een renteniertje, een verschrompeld burgermannetje, dat met verlegenheid en tegenzin zijn slachtoffer 't hemd van 't bovenlijf trekt; de pastoor, den ongelukkige ambtshalve het crucifix voorhoudend, schijnt een goedig, kwebbelig hofjesvrouwtje. En de boef zelf is niet dan het bibberend overblijfsel van wat men gewoon is mensch te noemen, bibberend en biddend tegenover de onafwendbaarheid van den dood. Poovere en dwaze menschheid die van misdadigers spreekt en die „recht" uitoefent . . .

Bij 't naderen van den ouderdom beeldt Goya

koel en zonder erbarmen de boosheid van den oorlog. Elke schijn van emphase is afwezig. Niets heldhaftigs, niets van den martelaar hebben de oproerlingen die door soldaten, botweg, worden gefusilleerd: 't zijn beklagenswaardige, bange stumperds. Een man hangt, als een vod, aan een boomtak, en een soldaat, zijn pijp rookend, zit er wijsgeerig naar op te kijken. Brute troepen schieten op schreeuwende kinderen en vrouwen. Men brandt, men knuppelt, men sabelt, men moordt. Lijken worden door smerige roovers leeggeplunderd: „daartoe zijn wij geboren", zeggen de overlevenden. Honger en ziekte volgen den oorlog.

Goya was de eerste, die 't zoo nadrukkelijk zei, dat aan den oorlog geen schoonheid is. Een vloek heeft hij slechts over, een vloek en een boosaardig lachje, voor de wereld, voor de menschen, voor het leven. Zulke woorden van trotsche verachting moesten uitgesproken worden, eer de menschheid opnieuw zich aan een hoop zou opheffen mogen. De illusie van 't 18e eeuwsch rationalisme moest hoonend ontkend worden, eer dieper idealen beleden mochten worden.

Als grijsaard, toen een angst voor blind worden zijn eenzaam leven nog beklemde, schilderde Goya fresco's in zijn eigen woning: daemonische, deels raadselachtige vizioenen, van een verbijsterde die geen geloof, geen vrede meer in het hart droeg, die het leven als een zinledigheid zag. Een voorwereldlijk monster, een gedrochtelijk dier-mensch,

zich voedend met menschen, stelt Saturnus voor. Twee boeren, bij vallenden avond in een moeras geraakt, gaan, wegzinkend, stervend, elkander tot 't laatst met de knodsen te lijf, daar elk den ander hun doodelijke verdwaling verwijt. Zulke symbolen schiep zich de excentrieke, weerbarstige grijsaard ter versiering van de kamers, waarin hij zijn leven dacht te eindigen; symbolen voorzien van spreuken: „Beter is de dood", „Nog maar luttele uren", „Velen is 't zoo vergaan". Een oude bedelaar sleept zich armzalig op krukken voort; Goya schrijft: „Zoo is het einde van nuttige menschen". Een Magdalena aan het graf schildert hij en hij parafraseert; „Als de beminde dood is, vindt men den weg naar 't klooster". (Tot 't einde toe de verachting voor al wat vrouw is!) Een ander keer heet 't: „Wij, wilden, zijn toch de beteren" — woord van beteekenis, als een Goya het uitspreekt.

Dit zijn de grappen waarmee de oude Goya zich den tijd verdreef.

En zoo stierf de eeuw, welke, na alle goden met 't verstand vernietigd te hebben, nog slechts dit poover menschelijk verstand vergoddelijken kon om in waarheid de zinnen te doen heerschen. Zoo werd de 19e eeuw ingeluid.

Er was een ander, een gansch ander beeld te geven van het tijdperk dat aan de 19e eeuwsche beschaving vooraf ging: ik heb slechts de namen te noemen, de namen van Shelley en Keats, van

Goethe en Schiller en Novalis, van Beethoven, van Kant en Hegel. Het zijn namen die ideëele werelden voor den geest oproepen. En meerdere waren te noemen. Maar tot een recht begrip van de innerlijke tragedie der 19e eeuw zullen wij toch altijd opnieuw moeten letten op uitingen, als die der hier genoemden.

IV.

De idealistische karikatuur.

In het verband dezer studie een overzicht te geven van de 19e eeuwsche karikatuur in haar sociale uitingen is moeilijk omdat de namen elkaar verdringen. Om de namen echter is 't ons hier niet te doen, doch om de geschiedenis. Vooral in deze beide hoofdstukken, die de ontwikkeling dier karikatuur behandelen, zal mijn streven zijn vele namen in enkele persoonlijkheden saam te vatten.

Het eerst hebben wij daarbij onze aandacht tot Frankrijk te bepalen.

Niet, dat Engeland na Rowlandson geen karikaturisten meer voortbracht, maar hier is slechts sprake van sociaal gestemde karikatuur en thans naderen wij het historische moment, waarin het sociaal geweten een graad van bewustzijn verkreeg als nooit te voren: en 't zijn niet de Engelschen, die dit uitdrukten.

De misdaden, in den aanvang der 19e eeuw door de jonge Groot-Industrie in Engeland gepleegd aan de arbeiders, ook aan de vrouwen, zelfs aan de kinderen der arbeiders, hebben daarginds, van de zijde der teekenaars nauwelijks eenig protest uitgelokt.

De belangrijkste Engelsche karikaturist in de eerste helft der 19e eeuw, George Cruikshank (1792—1878), is tegelijk degeen, die 't moderne sociale voelen het krachtigst vertolkte, maar machtig was zijn uiting niet. Fijner en ingetogener, minder geniaal dan Rowlandson, staat hij de wereld meer richtend tegenover. In zijn latere jaren, toen zijn ethiek hem tot de daad dreef en hij in een naïeve kortzichtigheid de ellende der moderne wereld aan de drankzucht wijdde, toen hij tegen de drank niet slechts schreef en in de straten van Londen preekte, maar ook in de bekende albums „the Bottle" en „the Drunkards Childeren" van zijn kunst een didactisch propagandamiddel maakte, scheen Hogarth's geest in hem herboren.

Cruikshank echter was milder en humoristischer dan zijn wonderlijken voorganger. Het best denkt men zich hem in de sfeer van Dickens. Gemoedelijk satyrist, romantisch moralist, fantastisch verbeelder soms van allerhand onderwereldsch gespuis, is hij het warmst en het zelfstandigst daar waar een zacht en even ironisch gestemd medelijden hem beweegt voor de sjofelen langs de straat, de hongerigen en verkleumden, in hun havelooze vervallenheid of armoedig vertoon van overleefde statie. Dan vindt hij opeens den fijnen toon, het pakkende beeld, het treffende gebaar. Geestrijk en suggestief weet hij om deze verkomene en vertrapte levens de sfeer aan te duiden van een leege straat in den vroegen morgen, van een gure, wintersche

stadswijk. Puntig en sober hanteert hij dan de teekenstift, die levendig het karakteristieke noteert en het bijkomstige weglaat. Zijn zin voor het groteske krijgt dan dieperen inhoud.

Tot zwaarder toonen van opstandigheid en dramatiek, tot feller accenten van spot verdiept zich dit mededoogen niet.

Alleen daar, waar groote idealen leven in het volksgeheel zelf, kan de karikatuur groot zijn. En zulk een land was het Engelsche niet, trots den bitteren Carlyle, den moraliseerenden aestheet Ruskin of den enthousiasten Morris, over welke laatsten in een volgend hoofdstuk nog gesproken zal worden.

In Engeland was de realiteit van het sociale onrecht — nergens had het moderne kapitalisme zich in zijn roofdierengeaardheid sneller en sterker geopenbaard — maar in Frankrijk was de realiteit van den opstand geweest. In Frankrijk had de nood heel het volk beheerschende idealen gewekt en waren deze idealen in booze daden omgezet. In Frankrijk was de geestdrift en was het leed gevoeld der revolutie. Frankrijk had den geestdrift in leed zien verzinken en de idealen in de materie zien versmoren, maar de ideeën zelf waren niet te dooden. Het had de stormen der revolutie doorstaan, het had aan Napoleon's tyrannenwil zich geloovig onderworpen, met Napoleon's val had 't eerzuchtig Frankrijk mede zich vernederd gevoeld en beladen door de hoon der wereld: het had namelooze

beproevingen geleden, bloed en goed geofferd om eindelijk de botheid, de bekrompenheid en de zelfzucht van een oppermachtig kleinburgerdom makkelijk te zien zegevieren; maar het maakte zich gereed tot nieuwe daden van verzet met die ondoofbare geestkracht, welke alle volken van Europa het Fransche mogen benijden.

Een schaar karikaturisten vereenigt zich, omstreeks 1830, om den teekenaar-journalist Philipon, den directeur van „Caricature", „Charivari", „le Journal pour Rire", „vereenigt zich" in den meest eigenlijken zin, zooals de schilders van Barbizon zich vereenigden in hun liefde voor de natuur en in hun opvattingen der schilderkunst. Wat de karikaturisten samen bracht mocht negatief zijn: de romantisch gestemde haat tegen de burgermaatschappij, tegen den koopmansgeest, de hypocrisie, de laaghartigheid der 19e eeuwsche samenleving, een haat zich symboliseerend in de gestalte van den burgerkoning Louis Philippe, het mocht negatief zijn, — men vergete niet dat voor den karikaturist negaties de beteekenis hebben van leuzen.

Ik wil ze niet alle beschrijven: den nuchter-gemoedelijken Pigal, Monnier, die zoo grandioos den bourgeois satisfait uitbeeldde, die hem samenvatte in het levende type van zijn „Prudhomme" (afb. X), dezen plechtstatigen, zelfverzekerden kolos van het eigendunkelijk materialisme met zijn gewichtigheids-vertoon, zijn futielen ernst, zijn ora-

keltaal („Si Bonaparte était resté lieutenant d'artillerie, il serait encore sur le trône", verklaart Prudhomme). Doré is te noemen, de fantastisch romantische illustrator van den Don Quichote, van Pantagruël, van den Bijbel, die soms zwierig en fel zijn eigen wereld hekelen kon, die in eene teekening zelfs alle zwier kon laten varen om de gevangenisplaats te beelden waar de misdadigers als verdoemden achter elkander aan en als blindelings in het rond stappen tusschen de gruwlijke muren van dit huis der dooden (een teekening die Vincent, volgens de noodzaak van zijn wezen, opdiepte en die door hem getransponeerd werd). Decamps, de episch gestemde romantische schilder is niet te vergeten, die zulke vlijmende politieke satyren heeft gemaakt; en Dantan, de beeldhouwer der karikatuur, die den Rothschild schiep: een zwijnachtig monster, vadsig zich verheffend op den berg van 't goud; en menig ander nog, die, zonder als persoonlijkheid zich krachtig te onderscheiden, toch mede werk naliet waaruit men de geschiedenis dier dagen — de beschavingsgeschiedenis — kon na-lezen.

Iets langer heb ik bij Traviès stil te staan, daar deze ons 't best inleidt tot de centrale figuur, tot Daumier.

Traviès' beteekenis dunkt mij, dat hij zijn tallooze verbeeldingen heeft weten saam te vatten in een enkele, al-beheerschende, eindeloos gevariëerde figuur, Mayeux; dat deze Mayeux in veel sterker

mate dan Monnier's Prudhomme een schepping der hoogere satyrische verbeelding is, een „charge," maar een charge zóó hevig, dat al het opzettelijke, het overdrevene der uitbeelding zich omschept tot een ander soortige waarheid dan die der natuur, tot een waarheid die haar eigen psychische wetten heeft en die de wetten der natuurwerkelijkheid dus vrijmachtig forceeren kan. Monnier's Prudhomme blijft een beeld van satyrisch gestemd realisme, Traviès' Mayeux is van grond-uit grotesk geconcipiëerd. Mayeux, het wanstaltig duiveltje, de slimme en vieze intrigant, die in alle hoeken der samenleving weet door te dringen om er zijn slag te slaan, die den wereldling, den minnaar, den held kan spelen, mits 't in zijn voordeel is, deze booswicht, die de moderne wereld in haar gemeenste bedoelingen doorziet om op deze wereld te parasiteeren, dit begeerig monster wist Traviès te verheffen tot 't satanisch symbool van zijn huichelachtigen tijd.

Zoo zeer bevangen door deze eene gedachte was Traviès, dat hij in vele zijner Mayeux-verbeeldingen slechts deze eene figuur doordringend uit te drukken wist. De menschen om Mayeux heen, de jonge meisjes, die hij bevrijt, de burgers die hij bedot, ze zijn dikwijls nuchter, soms zelfs sentimenteel en karakterloos uitgebeeld, maar des te intensiever vat zich zijn satyrisch genie samen in de typeering van Mayeux zelf. Diens gluiperige, purperachtig roode en magere kop, zijn lange

aap-armen, zijn gebocheld lijf met 't platte borstje, zijn sprietige beenen met de groote voeten, alles aan Mayeux heeft de weerzinwekkendheid die slechts de verbeelding zich droomen kan, een gruwelijkheid van vizie, die geen vrucht van waarneming meer is maar van een levenden en lijdenden haat. Sommige zijner teekeningen schijnen als door twee menschen gemaakt: een gering en conventioneel talent teekende het lieve meisje, een genie den wellustigen en cynischen duivel aan haar zijde!

In zijn volksverbeeldingen kon Traviès van een zachtmoedige, melancholische teederheid zijn. Baudelaire, die hem hoog aanschreef, zeide: „Traviès a un profond sentiment des joies et des douleurs du peuple, il connaît la canaille à fond, et nous pouvons dire qu'il l'a aimée avec une tendre charité". In zijn „Liard" schiep hij het type van den lachenden, filosofeerenden straatzwerver. Maar tot de hoogte zijner Mayeux-conceptie verheft zich deze verbeelding nooit.

In 1859 stierf Mayeux, vijf en vijftig jaar oud, verarmd, ellendig, door vele persoonlijke zorgen geestelijk verminkt, op een smerig zolderkamertje van het Quartier Latin te Parijs, waar hij zijn geheele leven doorbracht. Zijn vrienden zagen in Traviès, die als symbolisch gestemd schilder zijn kunstenaarsleven aanving, een onvolgroeid genie.

De volgroeiïng zou Daumier brengen.

Daumier (1808—1879), dien wij te zien hebben als een der rijkste en machtigste beeldende kunste-

naars der 19e eeuw, had dezelfde indringende en omscheppende vizie, die Traviès in zijn Mayeux-verbeelding bereikte; maar Daumier's vizie omvat niet alleen gansch het leven, zij is ook van een ruimer, een milder menschelijkheid.

Heel de moderne wereld heeft Daumier saamgevat in zijn matelooze oeuvre: de geldwereld, de advocaten, de burgers, de armen. Heel de moderne maatschappij heeft hij doorschouwd. Men zou hem den Balzac der karikatuur kunnen noemen. Als Balzac had hij de weifellooze psychologische intuïtie, een psychologie die scherp ontleedde en die breed opbouwde, een psychologie die sterk sociaal ingesteld was en die toch den eenen mensch bleef zien, die den mensch als klasse-representant en als individu zag, een psychologie die zoo fel oordeelen kon omdat zij uit de volheid des levens, uit het levende meegevoel, voortsproot; als Balzac had hij de open lach, de breede en ruige volkstoon. Maar meer dan bij Balzac werd zijn scheppingskracht aangevuurd door een zedelijke overtuiging, door een liefde (de moreele Balzac is altijd sentimenteel moraliseerend en onecht). Balzac meent objectief te blijven waar hij de geldwereld en de geldmachten beschrijft, maar deze nieuwe Godheid, het geld, heeft hem zelf, als geest, als kunstenaar, geïnfecteerd. Balzac's idealisme raakte bedolven onder het materialisme van zijn eeuw. Daumier's karakter was edeler, was zuiverder. Er is in Daumier's portret een mannelijke, trouw-

hartige goedheid, die ge in geen der Balzac-portretten zult vinden. De ijdelheid en de roemzucht hebben Daumier niet gehavend. Dapperder was Daumier's rechtvaardigheidsgevoel, strijdender zijn liefde en zijn haat.

Van uit dit innerlijk idealisme zich, krachtens zijn sterk naar *buiten* levenden geest, tot de werkelijkheden der wereld wendend, werd de karikatuur Daumier's noodzakelijke uiting. Maar de karikatuur beteekent bij Daumier dan ook iets anders, iets meer, dan kritiek: ze werd een objectiveering van zijn levensgevoel, een belijdenis veeleer.

Daumier's karikatuur is nooit litterair. Ze heeft geen onderschrift noodig, geen tekst. Zij is geen illustratie van geestigheden; zij is beeldende satyre. Zij heeft uit zich zelf beeldende kracht. Zijn lijn zelf lacht, hoont of toornt. Tot in zijn felste hekelingen blijft Daumier een groot psycholoog. De expressie, die hij beelden wil, drukt hij uit in elk trekje van 't gelaat, in elke beweging van 't lichaam, in den vorm en in den stand der handen, tot in ieder onderdeel der kleeren. En oneindig rijk is zijn psychologisch begrip. Alle standen doorvoelt hij, alle sferen; den kleinen burger en den proletariër, den aristocraat en den ambtenaar, den geldvos en den poëet. Zijn duizenden litho's en teekeningen doorbladerend, zal men steeds weer gepakt worden door psychologische fijnheden, die men nog niet opmerkte: de weeke zaligheidslach

van den jarigen echtgenoot, het arbeids-fanatisme van den ambitieuzen kunstenaar, de grijns en het pathos van den pleiter ... Er moet in dezen wonderlijken man een hevigheid van leven gewoeld hebben, als in weinigen. Met onverbiddelijke oogen moet hij de krioelende comedie der wereld hebben doorzien; maar louter waarneming leidt niet tot deze volheid van leven, tot deze dramatische samenvatting van begrip: bovenal moet hij een man van intensieve verbeeldingskracht zijn geweest. Want het aanschouwde moet innerlijk doorleefd zijn, moet in de herinnering als herboren zijn, om zoo machtig uitgedrukt te worden. Twintigmaal probeerde hij, zei Daumier, om in een enkel oogenblik het te *doen*. Men ziet het deze van leven daverende teekeningen aan, dat Daumier niet naar het directe natuurbeeld werkte. Hij schiep, improviseerend, steeds uit het geheugen, uit een onbegrijpelijk sterk en wijd geheugen. Slechts in de herinnering is de realiteit zoo essentiëel en zoo groot te beleven. Omdat hij, gesteund door zijn phenomenaal geheugen, uit vrije verbeelding schiep, daarom kon zijn karikatuur zoo doordringend van waarheid en zoo grootsch van stijl worden. De geste van het oogenblik verraadt bij hem de verborgen diepte der gemoeds-bewegingen, der psychische eigenschappen; maar deze geste krijgt een breedheid en een kracht, een rythmische bewogenheid, een monumentaliteit haast, die sommigen aan Michel Angelo deed denken, aan

een Rembrandtieken Michel Angelo. Psycholoog was hij, maar dramatisch *beeldend* psycholoog. Had Daumier in een machtiger tijd geleefd, hij was geen karikaturist geweest, die zijn groot talent in duizenden schetsen „versnipperde", maar hij was een schepper in den monumentalen en heroïschen zin geweest.

„Il faut être de son temps", zeide de strijdende Daumier. Maar in zijn strijden blijft hij de zedelijke onpartijdigheid, de vrijheid van geest bewaren van den grooten, schouwenden kunstenaar. Vandaar, dat Daumier nooit wreed wordt en nooit zoetelijk. En ik acht dit in hem een niet te onderschatten grootheid. Daumier is nooit verbitterd en nooit rhetorisch, nooit hard en nooit sentimenteel. Wreed en hard, zegt Arsène Alexandre in zijn werk „Du Rire et de la Caricature", wreed en hard was Daumier slechts voor de bas-bleus, de geleerddoende vrouwen, „celles qui, ayant oublié d'être belles, oublient aussi, et avec rage, d'êtres femmes et mères". Hard was hij slechts voor de vrouwen die haar levenloosheid vereeren.

Daumier was de rechtvaardige, de levend-goede mensch, die tegen de wetten der maatschappij in opstand kwam, in opstand overal, waar een arme verdrukt werd, waar een bevoorrechte zich verhoovaardigde, of waar het leven vermechaniseerde. En omdat hij zóó levend was, daarom kon hij vroolijk blijven, zelfs in zijn opstandigen haat, vroolijk en ironisch zonder zweem van cynisme.

Daumier, in Marseille geboren, woonde vanaf 1815 te Parijs. Vroeg reeds kende hij zijn roeping. De studie der groote werken in het Louvre heeft tot zijn vorming 't meeste bijgedragen. Vanaf 1830, toen hij een der vaste medewerkers werd aan Philipon's „La Caricature", dagteekent zijn haast vulcanische activiteit, een scheppingsdrang die aanhield tot het fatale jaar 1870. De gebeurtenissen van dit nationale rampjaar kwam hij psychisch niet te boven. Emile Bayard in „La Caricature et les Caricaturistes" schrijft: „Daumier, dans son Album du siège, semble pleurer sur nos désastres: le rire à fait place aux larmes, l'observation aiguë du grand dessinateur se déplace, et se sont de douloureuses pages d'histoire qu'il nous montre, des conceptions grandioses sur lesquelles plane un sourire d'amertume, comme un grand oiseau mort". Een toenemende blindheid belette hem bovendien weldra het werk. De vriendschap van enkele litteratoren en van de Barbizon-schilders, de hulp van Corot, die hem een huisje in Valmondois te bewonen gaf, beschutte zijn laatste levensjaren. Hij stierf in 1879, door duizenden gekend, door weinigen erkend. Eerst het overzicht van zijn ontzaglijken arbeid, waaraan hij haast dagelijks zich had overgeven, maakte 't mogelijk deze groote persoonlijkheid in haar juiste verhoudingen te zien.

Het is zijn taak geweest de beschavingsgeschiedenis te beelden van Frankrijk tuschen de

revolutie van 1830 en den oorlog van '70. Maar het lag geheel in Daumier's universeelen aanleg deze beschavingsgeschiedenis (de geschiedenis der on-beschaving, volgens Daumier) aan te voelen als de geschiedenis, de tragedie van zijn tijd, van geheel Europa, zoodat hij óns evenveel te zeggen heeft als zijn land- en tijdgenooten. Dit te meer, daar het Frankrijk dier dagen het rijkste land van den geest, doch tegelijk een land der pooverste maatschappelijke werkelijkheden was en daar overigens uiterlijke omstandigheden de karikatuur hielpen verheffen uit het tendentieuze der politieke prent, waaraan ook Daumier — trouwens op vaak grootsche wijze — zijn krachten aanvankelijk wijdde. Met Louis Philippe, als democraten-vorst geestdriftig ingehaald, trad in werkelijkheid de benepen reactie in met haar nasleep van hypocrisie, van onrecht en van angst. De pers werd weldra gemuilkorfd, de politieke prent verlamd. En zoo waren de karikaturisten gedwongen zich te wenden tot de werkelijkheden van 't gewone leven, de maatschappij aan te tasten in haar meest dagelijksche uitingen. De realiteit der samenleving te beelden, psychologisch en van uit een indirect idealisme, werd de groote taak dezer teekenaars, een taak die weinigen slechts met macht volvoeren konden. Deze weinigen echter hadden aan diepte slechts gewonnen.

Daumier's geest was gevoed door de groote wereld-idealen der Fransche revolutie. Het Na-

poleontisch tijdperk, lang reeds afgesloten toen hij volwassen werd, kon hij zien als de verloochening der democratische gedachte, maar een verlangen naar grootheid van leven was hem in 't hart geplant. En dit verlangen zette zich bij hem niet, als bij zoovelen van zijn tijd, in een aesthetische romantiek om, niet droomde hij zich een wereld van schoonheid, waarin hij onaantastbaar kon verwijlen boven de werkelijke wereld uit: Daumier bleef een levend en strijdend mensch, bleef man van 't volk. Veeleer zocht hij de schoonheid van 't leelijke. Hij kende den haat der uiterlijke schoonheid, daar hij den leugen der schoonheidsdroomers had doorzien. Zeker was hij het tegendeel van een klassicus. De antieke wereld en de antieke helden heeft hij geparodiëerd in de gestalte van de 19e eeuwsche burgerlui, aldus zoowel de zinloosheid der klassicisten van zijn tijd als de houdingloosheid der verburgerlijkte wereld hoonend.

Daumier had in sterke mate wat men cultuurgeweten noemt. Hij zag rond in de wereld, die uit zooveel leed, strijd en offering geboren was: wat bleek die wereld waard? Hij zag, dat zij klein van geest was en laf. Dit was de wereld der levenloosheid, wereld van voorzichtigheid en van leugen; wereld zonder idealen, zonder sterke overtuigingen, zonder mogelijkheden van verheffing. Wat was haar kunst? — de kunst dier dagen kon haar orgaan niet langer zijn. Wat was haar stijl? wat haar wil? wat haar godsdienst? Het geld

beheerschte deze wereld. Het geld vermoordde alle levende gevoelens en alle menschelijke verhoudingen, alle rechtsbesef. Het geld was de wreede godheid die in waarheid heerschte en die in waarheid werd gediend.

Nooit was Daumier's toon heftiger, nooit zijn beeld feller, nooit zijn lach stormachtiger, dan in de momenten dat hij de priesters van dezen geldgod ten tooneele voerde: de advocaten, de politici, de bankiers. In een dier snel en groot geboetseerde beeldjes, die Daumier wel boetseerde ter voorbereiding van zijn grafisch werk, heeft hij een grijnzenden, vetten, valschen bourgeois-kop tot zulk een grotesken duivel van 't materialisme omgeschapen, dat men in waarheid meent een schrikwekkend afgodsbeeld voor zich te zien, den god van leugen, zelfzucht en wreede dierlijkheid, den Mammon.

En zulk een burgerij moest den volksstand ten voorbeeld zijn: zij kon alleen het volk de waardigheid ontrooven, die het eenmaal nog bezeten had.

Dit is de waarheid, dit de aanklacht van Daumier, een aanklacht, die wij vernemen uit het werk van tallooze kunstenaars dier dagen.

Is niet de haat tegen de burgers een der groote motieven geweest der gansche Romantiek; en was Daumier in dezen zin niet eveneens een groot romanticus, een romanticus die de zijde des levens had gekozen? Wie denkt hier niet aan den

smartelijken, den smartelijk-satyrischen en smartelijk droomerigen Flaubert?

Als Flaubert dacht zich ook Daumier een schooner leven in eenzaamheid. Als Flaubert onderging hij den magischen toover van den romantischen droom. Maar als Flaubert ook doorzag hij het illusoire van dien droom. Tusschen zijn dagelijkschen arbeid door, ter ontspanning, was Daumier gewoon kleine fantasieën en schetsen te schilderen, werken die hem doen kennen als een der machtigste schilders óók van zijn tijd. Het zijn werken van dramatische bewogenheid, van een zware, tragische gestemdheid, van een groote, impressionistische vizie (vergelijk afb. XI). En telkens weer was het vooral de Don Quichote, die als een somber fantoom op zijn doek verscheen, Don Quichote, somber, dwaas en heldhaftig in een wereld van barre en verheven eenzaamheid; de held der romantiek in het woeste, het chaötische, het kosmische landschap der romantiek.

Maar Daumier was er de man niet naar zich aan zulke droomen blijvend over te geven. Ook Don Quichote moest hij tenslotte als een karikatuur zien; uit de Don Quichote-figuur ontstond zijn Ratapoil: de snoevende, half militaire, half mondaine en machteloos avontuurlijke décadent van het feodalisme, die, van inbeeldingen levend, niet voelt dat zijn tijd voorbij is, die zijn inbeeldingen als vèrbeeldingen bewondert.

Tusschen Daumier en Flaubert bestaat een ge-

lijkheid van cultuurconflicten, maar psychisch hebben zij weinig verwantschap. Daumier's lach klinkt voller, zijn haat is robuster, heel zijn gevoelsleven eenvoudiger. Flaubert was een zooveel verwikkelder geest, een ontgoochelde, zij 't ook een veel mystischer natuur. Daumier onderscheidt zich van hem door de ruigte en de gulheid van zijn volkssympathieën: hij zelf stond het breede volk veel nader dan de hooghartige kluizenaar van Croisset.

Was Daumier nooit feller dan in zijn haat tegen het mammonistisch burgerdom, nooit was hij milder en in dieper zin tragisch dan in sommige prenten waar hij heel de deerniswaardigheid van een straatzwerver, van een verminkt en vertrapt menschenleven sober en schrijnend uitdrukte (afb. XII). Nog slechts even worden zulke verbeeldingen der tragische armoede verlicht door het grillig schijnsel van zijn ironie. Een volgend geslacht zou 't tot taak gegeven zijn den nood der armen tot 't hoofdmotief hunner kunst te maken; doch Daumier's centraal gevoel, zijn vrijheidsliefde, zijn rechtvaardigheidsbesef, bleef zich wentelen om zijn haat tegen het farizeïsme der burgers (afb. XIII).

Het lag geheel in Daumier's wezen zijn werk saam te vatten tot enkele, symbolische gestalten: Ratapoil is er een voorbeeld van. Zijn groote schepping echter blijft de Robert Macaire, het levend beeld van alles wat hij verafschuwde (afb. XIV).

In Robert Macaire is iets van de schurkachtig-

heid der Mayeux-figuur, die Traviès schiep, iets van de platte gemoedelijkheid en domme gewichtigheid van Monnier's Prudhomme, of van Schrödter's Piepmeyer. Maar Robert Macaire omvat hen allen. Hij is de mensch, die zonder talent, zonder karakter, alleen door slimheid, radheid en bravour, man-van-succes weet te worden. Hij is de vooze avonturier, de gewiekste intrigant, de theatrale hypocriet, dien wij in alle ambten op zien treden: als advocaat, als notaris, als minister, als bankier en speculant, als volksleider en politicus, als filantroop of journalist. En in alle ambten slaagt hij. Het dwaze volk omjubelt zijn held, terwijl deze zalig zich deinen laat op de kreten van geestdrift, die de echo is van zijn eigen leege pathos; de beschaafden en ontwikkelden vreezen hem, die zonder kennis of kunde zegeviert. En als hij eindelijk dood is en begraven wordt, wringt hij zich onder zijn zerk weer uit: want Robert Macaire sterft nimmer!

Het beeld is minder duivelsch dan de Mayeux-figuur; doch juist daardoor, juist daar men den ernst van het verzet achter deze satyre blijft voelen, terwijl deze ernst nooit zich vast zet tot een wrok of zich in 't buitensporige verkracht, juist daar deze ernst zich nog in een lach ontspannen kan en met de werkelijkheid zoo nauw verband houdt, doet de Macaire-verbeelding aan als een schepping van veel universeeler beteekenis. Mayeux, het geile duiveltje, het gluiperige roofdier, de laffe en bru-

tale intrigant, is, evenals Robert Macaire, de belichaming der sociale zonden van dien tijd, maar waar hij de etterpuist is op het zieke lichaam der burgerlijke samenleving, daar blijft Macaire veeleer het symbool dier samenleving zelf. En daarom zal Daumier's minder kwaadaardige schepping tenslotte toch dieper treffen.

Geen enkele maatschappij zal zich te verwijten hebben een Mayeux *geëerd* te hebben, ook al moet zij zich schuldig voelen indien zij een Mayeux als algemeen type mogelijk deed zijn; maar Macaire, de tot symbool verheven ijdelheid, de slim geworden domheid, is wel zeker geëerd, is althans ontzien: de Robert Macaire's beheerschen voortdurend de naïeve wereld. Daumier heeft gelijk: zij sterven nooit!

Uit de schare geestverwanten van zijn tijd rijst Daumier hoog op; maar in vollen zin representatief is Daumier niet geweest. Naast hem staat, in de sfeer der karikatuur en der zeden-schildering dier dagen, een ander, een die, psychisch verre zijn mindere, zuiver aesthetisch, volgens sommigen, zijn gelijke genoemd kon worden en die het beeld aanvult: Gavarni (1804—1866).

Toch zou Gavarni onbesproken kunnen blijven in deze studie, welke de kunst der sociale bewogenheid tot onderwerp heeft. De buiten-maatschappelijken en verdrukten, de ellendigen van Parijs of Londen, die hij teekende, doen in de eerste

plaats schilderachtig, doen haast idyllisch aan. Gavarni heeft in zijn vele, lichte, gratievolle schetsen heel de wereld zijner dagen uitgebeeld, de armen en de rijken en de dandy's en de artiesten en de burgers, de kleine luiden, de mooie meisjes en de demi-mondaines, de bedelaars en de arbeiders; hij deed 't echter als een, die zorgeloos genietend toekeek, die noteerde, die geestig illustreerde, maar die geen andere gevoelens te uiten had dan de luchtige aandoeningen van den aesthetischen fijnproever. Op het verwijt van een kritikus, die hem gevoeligheid, maar geen veneratie toeschreef, riep hij uit: „Voilà messieurs, c'est cruel, mais c'est comme ça: je n'ai pas pour deux sous de vénération!" Lachend woord, dat een sombere profetie zou inhouden voor de latere geslachten. Zoolang dit echter als een blague kon gezegd worden, moest de lacher van alle sociaal geweten wel gespeend zijn!

De wereld was hem een kostelijk tafereel, waaraan hij zich nooit genoeg verzadigen kon. Hij zelf hield zich afzijdig. De vraag of deze wereld deugde, kwam zelfs niet in hem op: zij bestond nu eenmaal, die wereld, en 't was hem een vreugde haar gevoelig te beschrijven. Gavarni kende geen problemen, allerminst maatschappelijke. Voor de maatschappij, zeide hij zelf, moest men hebben „cette comique vénération", die men voor de malle kinderen heeft. (Dit is dus Gavarni's uiting van „vénération"!).

Een zekere scepsis gaat onvermijdelijk samen met deze aesthetische levenshouding. Zonder scepsis ware zij zelfs onmogelijk. Men moet de wereld, men moet 't leven niet in ernst nemen, wil men er de aesthetische genieter van blijven. De aestheet is een hartstochtlooze.

„Au fond Gavarni est toujours resté froid, presque hostile à tout ce qui est révolution, subversion, bouleversion social", zeggen zijn biografen, de de Goncourts.

„Le progrès? mais je le nie formellement, le progrès!" riep Gavarni, toen een ijverend socialist hem een uur lang bepraat had als kunstenaar mee te arbeiden in „le grand drame du progrès". Sociale idealen hield Gavarni er zeker niet op na; 't is de vraag, of hij in zijn ziel wel *iets* omdroeg van die moeizame dingen, die men idealen noemt.

De elegante beschrijver van het Parijsche leven was zelf in den wereldschen zin op-en-top Parijzenaar: sierlijk, geestig, charmeerend, amoureus zonder passie, wijs zonder diepte, in wezen koud en egoïst. De pittoreske fijnheden en de psychologie der mode en der mode-menschen, der Parisienne in de eerste plaats, de toon, de sfeer der Parijsche wereld zijner dagen: dit te geven was Gavarni genoeg. Wie hem den de Goncourt der prentkunst wilde noemen, zeide reeds te veel.

Als een feest ging zijn leven voorbij: steeds in schulden en steeds gereed tot lachen, sober tot in

de weelde toe, een sensualist, te fijn om orgiën te behoeven, bon camarade en zelfs nog een weinig naïef.

Als een fraai en beminnelijk spel is zulk een leven te zien.

Hoe juist heeft hij zichzelf in een zijner soepele en schilderachtige litho's geportretteerd: de zwierige, ranke bohémien, de zeer schoone jongeling met de weelderige Van Dijk-lokken die sierlijk neerkrullen over zijn rimpelloos voorhoofd, de ironische, koele, verliefde oogen, de sensueele lippen half verborgen achter het zijachtig zachte krulhaar van snor en baard, de losse das, het fluweelen, getailleerde buisje, het cigaretje in de précieus geheven hand. Het portret is kennelijk geflatteerd; maar zelfs dit maakt 't slechts temeer gelijkend! Hij had een vrouwelijke toewijding voor zijn toilet en voor zijn lichaam; een toewijding die bij 't ouder worden tot manie werd. Zijn lichamelijkheid voelde hij, gelijk alle ijdele en vrouwelijke mannen, als zijn wezenlijke zelf aan. In later jaren, zegt Bayard, weigerde hij zich te laten fotografeeren, daar hij 't publiek wilde doen voortgelooven in 't geflatteerde zelfportret zijner jeugd. En heel zijn kunst is van dit leven, van dit menschbeeld, de projectie.

Gavarni's speelsch geteekende prenten brengen het mondaine element in de kunst, dat wij in alle eindigende cultuurstadia hervinden, niet slechts in de 18e eeuw, wier nazaat Gavarni kan heeten,

maar ook in de latere Renaissance van Italië en Frankrijk, zelfs in 't eind der Middeleeuwen bij de troubadours en aan de koningshoven, zeer zwoel in 't zinkende Rome, zeer edel in 't vervallen Hellas, en 't meest verfijnd bij de Japanners der 18e eeuw. Er zullen er altijd zijn, die een dergelijke sfeer als de essentiëele kunstenaarssfeer beschouwen, als de sfeer van 't „artistieke". En 't is een vraag, of in onze dagen niet menig artiest revolutionair wordt, daar hij deze sfeer terug wenscht terwijl hij wel beseft dat zij thans zich slechts in uiterst grove, materiëele en geestelooze uitwassen openbaren kan.

Hoe deze sfeer allengs vertroebeld raakte, zien wij in het fragment der kunstgeschiedenis, dat thans onze aandacht bezig houdt, uitgedrukt.

Ik heb mij tot de luidruchtige bent te wenden, die eens Mont Martre maakte tot 't kunstmatig paradijs der vreugde.

De Mont Martre die nog niet door het protsig en gedegenereerd cosmopolitendom bezocht was, de Mont Martre der jonge en wagende artisten, vormde een sfeer van geraffineerde onoprechtheid naast kinderlijke edelmoedigheid, zwoel van sensualisme en tegelijk stormachtig revolutionair, sarkastisch, ontgoocheld en toch bij vlagen dwepend sentimenteel. Men preekte er de heilige armoede, hoewel nergens wellicht de tyrannie van 't geld zich listiger vereeren liet. Men droomde er van liefdes onschuld, terwijl in waarheid op eenigszins

schuldige wijze de liefde om hals werd gebracht.

Het is de sfeer van Gavarni nog, maar voozer, zieker, tegelijk ook onstuimiger, hooger strevend, vooral menschelijker. Sociale idealen: daar praat, in 't Mont Martre dier dagen, een ieder van; „le drame du progrès": dat is een prachtig onderwerp geworden om 's avonds laat in de cafétjes, onder de kameraden en de vriendinnetjes, over te débatteeren! En de amoureuze onschuld begint tragische accenten te krijgen; de strijd om het bestaan neemt valscher en wreeder vorm aan, dan Gavarni nog kende; de bodemloosheid der innerlijke depravatie gaapt donker onder de vlottende vreugden van 't oogenblik.

Het is de sfeer waaruit ook een Verlaine is voortgekomen: deze verloopen dwaas die in zijn ziel een kind bleef; dit kind dat wetend kon zijn als een wijze uit 't oude China, deze déclassé die een der weinige Christelijke geesten geweest is der 19e eeuw.

Een Verlaine der beeldende kunst heeft Mont Martre niet voortgebracht. Geen enkele dezer teekenaars en schilders heeft zoo diepe accenten van verootmoediging gehad en van oneindige verteedering en overgave. Maar rijk toch en van groote beteekenis mag de kunst heeten, daarginds in die dagen ontbloeid. Nogmaals wil ik van de velen slechts een enkele noemen om in deze enkelen de veelheid saam te vatten [1]).

1) Bij de rangschikking der hier te behandelen kunstenaars is naar een chronologische volgorde niet langer gestreefd.

Willette (geb. 1857) komt mij voor de duidelijkste verpersoonlijking te zijn der jonge Mont Martre-sfeer. Willette is 't begin van een drama, dat met Toulouse Lautrec gruwzaam eindigt.

Willette is Gavarni's geestelijke nazaat, al mist hij ook diens beeldend vermogen en psychologische fijnheid. Ook Willette behoort tot die vlinderachtige en vrouwelijke naturen, tot die sceptisch-genietende aestheten. Maar de tijd belet hem zich uit te vieren. Nog kon Gavarni zich in 't veilig verband voelen zijner samenleving, nog kon hij meenen de artist van zijn wereld te zijn, al veroorloofde hij zich dan ook deze wereld „comique" te vinden; dit verband is bij Willette verbroken.

Hier is een breuk, een breuk die echter slechts ten halve erkend wordt en meer weemoedig doorleden dan met kracht aanvaard.

Wat hij hierdoor aan rust, en dus ook aan aesthetische volkomenheid, inboette, won hij aan geestelijke belangrijkheid. Willette, hoewel een zwak teekenaar en allerminst een groote geest, een groot karakter, heeft toch een bepaalde levenshouding, zelfs een levensconflict, in zijn werk beleden. Een Gavarni leeft zonder problemen: Willette *is* een probleem. En daarom wil ik de beteekenis die Willette's werk bezit als kunst, als aesthetische verwezenlijking, nu eens een weinig

Willette, Steinlen, Forain en Toulouse Lautrec waren physiek. haast even oud, doch psychisch van zeer verschillenden leeftijd

overschatten, bedenkende dat ik hier allereerst een sfeer, een mentaliteit heb aan te duiden, kenmerkend voor dien tijd.

Gavarni's natuurlijke gratie verstelligt zich bij Willette tot een leer en een wijsheid. Willette *gelooft* in de gratie; hij gelooft in de mogelijkheid het leven poëtisch te leven; maar hij weet zich in een wereld van booze werkelijkheden en van verraderlijke mislukkingen. Hij kan niet, als Gavarni, zich met een sceptisch lachje en met 't gebaar der grands-seigneurs aan 't leed der wereld onttrekken: hij heeft 't te aanvaarden. En daar hij aanvaardt, komt hij tot zelfkennis. Want alleen door het leed leert de mensch zich zelf kennen en alleen door zelfkennis is het leed te overwinnen.

Willette weet zich een licht, tot vreugde geboren mensch: maar de wereld is boos en duldt geen teederheid. Toch voelt hij met deze wereld zich verbonden, in zwakheid. Hij deelt al hare zonden, die hij haat en die hij geniet, en hij blijft droomen van gerechtigheid en schoonheid.

Willette is een der eersten die ten volle het type vertegenwoordigt van den bohémien: den buitenmaatschappelijke die toch een wereldling blijft.

De bohémien is een mengeling van opstandigheid, romantiek en verwereldsching. Hij is sceptisch en enthousiast, een gebondene en een vrijbuiter, een sensualist en een aesthetisch asceet. Hij duikt onder in 't gewoel der wereldvreugden en droomt van eenzaamheid. Hij is een ver-

fijneling en een schooier, een revolutionair en een décadent. Hij kent alle kroegen en citeert Dante. Hij vrijt met alle lichte juffertjes van zijn buurt en blijft hun vriend. Hij weet ze tot tranen te roeren en wordt haar dupe. Hij zou in ernst zijn, als 't leven hem niet leerde speelsch te blijven uit voorzichtige zelfzuchtigheid. Hij gelooft niets en noemt zich mystisch. Heel zijn leven is conflict, maar hij zorgt dat dit conflict nooit tot een tragedie „ontaardt.'' Hij betwijfelt alles en hij hoopt alles, maar hij vertwijfelt nooit en hij stáát voor niets.

De bohémien tiert daar, waar de samenleving uitéénvalt en, gebroken, nog flonkert in de laatste, gouden schijnsels van het stervende licht; daar, waar alle zonden der kunstmatigheid, alle perversies eener uitgeleefde beschaving, alle zieke vreugden der décadentie genoten worden met den wanhoop van hen die geen verwachting hebben, waar het leven onder kunstlicht geleefd wordt, waar veel geestigheden worden gezegd en de lach nooit zuiver klinkt, waar groote gesprekken gevoerd worden en het woord van den geestdrift steeds klinkt als de toast der halve dronkenschap, waar veel geleden wordt en nooit geschreid, waar veel genoten wordt en nooit geluk is.

Maar Willette mocht bohémien zijn: hij was iets meer dan dit. Hij overzag zijn sfeer; hij schiep er zich 't geïdealiseerd symbool van: den Pierrot. Pierrot, de bleeke, ironische, dwepende minnaar, lachend en belachen, onaanrandbaar en bedrogen,

vrij en machteloos. Pierrot, met zijn verlangens naar maneschijnliefde, die hij verspilt aan de zelfzucht der ijdele meisjes; Pierrot, die, zelf door 't gif der décadentie geïnfecteerd, toch zijn heilige kinderlijkheid nog te bewaren weet en die, temidden van 't gegrinnik en gepraat der zichzelf ontvluchtenden, het woord vindt dat wondt en dat verlost.

De moderne, verkankerde erotiek heeft Willette's geest doordrongen. Hoe rot de wereld allengs geworden is: hij doet 't ons voelen. Bij hem is niet langer de ruige lach, de opstandige haat, de mannelijke goedheid van Daumier; en voor hem is de huichelarij en de botheid der burgers niet het groote kwaad meer: het leven raakt tot in zijn onderste lagen losgewoeld. Giftige dampen stijgen er uit op, die bedwelmen. — Onkuisch, wulpsch, cynisch kon ook Willette zijn in zijn erotiek, maar tegelijk is hij sentimenteel en eeuwig verliefd. Een romanticus, die de realiteit nooit vergeten en toch nooit geheel aanvaarden kon; zoo is de Pierrot dier dagen, zoo is de speelsche Willette. De gedupeerde naïveteit schijnt hij soms, hij met zijn ironische verteedering voor 't volk. Kon hij zelf nog maar naïef zijn: maar hij voelt zich àl te zeer gedupeerd...

Deze Pierrot intusschen, die soms zulke roerende dingen zegt over de schuchtere poëzie in 't roezige straatleven van Parijs, over de kleine grisette die met haar lotgenoot, het fiacre-paard, vrijt,

over de meisjes die 't eerste voorjaar vieren door een bloem te plukken uit de rouwkrans van een voorbijgaande lijkkoets, hij kon 't, in een moment van verlatenheid, doodelijk ernstig meenen; hij kon grimmig zijn, als in de prent, die hij noemde Democratie: de trotsche, wreede deerne, naakt pralend op haar troon, de guillotine. „Je suis la Sainte Démocratie, j'attends mes amants". Zij is een zegevierend vreugde-meisje, schoon, jong, schijnbaar de verpersoonlijkte levenskracht, maar in wezen van een onheimelijke en moordende magie: haar liefde kost 't hoofd...

En schrijnend kan Willette zijn in zijn menschelijk erbarmen. Ik denk aan die fameuze prent, niet machtig van teekening, zeker, maar machtig genoeg van expressie: een jonge moeder, schreiend over 't leege wiegje neergesmeten. Een sfeer van ontreddering en verlorenheid vlaagt in 't leege kamertje. Het kleine doodkistje wordt, als een oud meubel, de deur uitgedragen, terwijl de tweede bidder, in zijn smerige ambtsgewaad en met zijn bezopen boeventronie, zich omkeert naar de snikkende vrouw, zijn hand, als een klauw, uitgestoken: „Et le pour-boire?" (afb. XV).

De fantast, de sprookjesverhaler, de droomerige charmeur, de heel niet diepe, de tamelijk karakterlooze artiest, Willette, die wel eens grof, dikwijls vies kon zijn, waar hij, steeds arm, een bedorven publiek te dienen had, te vleien, hij vond toch accenten van zuivere menschelijkheid die de

veel knapper, veel psychologischer, veel verfijnder Gavarni nooit ook maar zocht [1]). De tijd is lichtzinniger, is liederlijker geworden, maar daardoor juist ook ernstiger. Hooger stijgt de nood dan in de groote dagen van Daumier.

Dezen nood te beelden zou de taak worden van een, die, in Willette's sfeer opgegroeid, daar zegevierend boven uit zou stijgen: Steinlen.

De Zwitscher Steinlen (geb. 1859), die zijn Franschen kunstenaarsloopbaan begon als geestig en gratievol teekenaar van het dier en als gemoedelijk illustrator van 't Parijsche straatleven, is steeds een luchtige natuur gebleven. Hij heeft de kracht niet, niet de felheid, niet den rijkdom, niet den breeden stijl en het Michel Angelesk gebaar van Daumier. Hij is gebleven de sierlijke, impressionistische illustrator, de positivist ook, de realist. Nauwelijks kan men hem nog tot de karikatuurteekenaars rekenen: nooit schept hij de natuurwerkelijkheid om tot vrije verbeeldingen van spot of haat. Het groteske is zijn wezen vreemd. Waar hij allegorieën geeft, wordt hij licht tendentieus en sentimenteel. Daumier's romantiek, diens Don Quichote-verbeelding, is hem een onbekende wereld. Bovendien: Daumier's veel-productie is een

1) Dit onderscheidt hem ook van den, in zuiver aesthetischen zin begaafder Chéret, dien men als een schakel tusschen Willette en Toulouse Lautrec zou kunnen zien. Ik moet hem, even als den, in zijn sfeer welhaast genialen Caran d'Ache hier onbesproken laten.

bewijs te meer voor zijn genialiteit, daar hij, zóó veel werkend, toch voortdurend levend bleef; Steinlen's journalistieke massaproductie is zijn kunst zeer ten nadeele geweest. Steinlen kon oppervlakkig zijn, meer handig dan sterk; hij herhaalde zich; vele zijner teekeningen zijn onbelangrijk van beeldend vermogen, enkele zelfs triviaal van geest. Men doet Steinlen slechts recht door hem naar zijn beste uitingen te keuren.

En toch noem ik hem groot, groot ten opzichte van vele, vaak gaver, artiesten zijner dagen. Daar was een tijd dat in vele landen van Europa de wekelijksche prent van Steinlen voor talloozen een lief ding was in het leven en een gebeurtenis waarnaar men — trots de teleurstellingen — telkens verwachtingsvol uitzag.

Men behoeft de jaargangen van Gil Blas, van l'Assiette au Beurre, slechts te doorbladeren, om te voelen hoe Steinlen's teekeningen, zelfs 't meerendeel der zwakkere, zich voortdurend scherp onderscheiden van die zijner medewerkers, zich onderscheiden door een toon van menschelijkheid, door een gemoedsaccent, dat niet te imiteeren is. 't Is in de kunst als in het leven: er zijn menschen, die ieders liefde winnen door een geheime kracht der ziel, welke alle vormen der begaafdheid in 't niet doet zinken. Van sommige menschen wekt ieder woord — ook 't simpelste — iets op, omdat dit woord uit een zoo zuiveren bron welt. Zoo een mensch is Steinlen. Er zijn kunstenaars, wien wij

alle aesthetische tekortkomingen vergeven, daar wij voelen dat in hen de mensch vóór den kunstenaar gaat: tot hen behoort Steinlen.

Toen de eenvoudige Zwitser in Parijs kwam, toen Steinlen, argeloos werkend, plotseling Parijs begon te *zien*, toen hij in Parijs 't moderne leven zag samengeperst: toen heeft er iets groots in hem plaats gegrepen: zijn geweten brak open; zijn liefde ontwaakte.

Zijn liefde ontwaakte bij 't aanvoelen van den nood der wereld. Hij bleef de zelfde onzware en kinderlijke natuur, maar al wat er aan menschelijkheid in hem leefde, welde in hem op en stroomde uit in zijn werk.

Met den ietwat romantisch-sentimenteelen cabarettier, Bruant, gaf hij een boekje uit: Bruant schreef, in 't volksargot, de versjes, Steinlen maakte de teekeningen, de krasse krabbels, de navrante notities. „Dans la Rue" heet 't boekje, dat duizenden, stuk gekeken nog meer dan stuk gelezen, in hun boekenkast bergen om 't er telkens nog eens uit te halen. „Op straat". En dit straatleven was voor Steinlen heel het bestaan van 't Parijsche volk, van de armen, van de schooiers en de deernen en de arbeiders en de kinderen en de schonkige vrouwen en de verliefde paren, van de koetsiers en de kroegen en de poovere idyllen en de lugubere tragedies langs de nachtelijke Seine-oevers als de flonkerstroom der beschaving terug ebt naar de binnenstad, nàar de

luide boulevards met hun verlichte café's en met de théaters. Het was niet het Parijs der schittering, dat Steinlen beeldde, niet het cosmopolitisch Parijs, maar 't was het dagelijksche levensdrama, dat nergens scherper vormen aannam dan juist hier in de millioenenstad, die 't kloppend hart van 't moderne Europa is.

Steinlen had 't volk gezien. Met dit volk voelt hij zich één. En daarom is Steinlen aan Daumier verwant: als deze weet hij zich volk. Bij hem, als bij Daumier, blijft de spot menschelijk, wordt de spot nooit kwaadaardig of hoogmoedig of steriel, omdat een instinctief idealisme haar heiligt. Ook hij kent de ontspannende lach — deze genade van het volk! — al klinkt deze lach bij hem zachter, weemoediger, al is die lach dichter bij den humor.

Toch blijven er groote verschillen tusschen beiden, niet alleen psychologische en niet alleen verschillen in aesthetisch gehalte, maar verschillen van tijd ook.

Daumier vertolkt de Westersche wereld in 't midden der 19e eeuw; Steinlen schrijft de beschavingstragedie der Europeesche wereld na '70. Het proces der ontbinding is dieper ingevreten. Niet langer vormt de verburgerlijking der samenleving, met haar nasleep van hypocrisie en laagheid, de groote zonde, maar het volksverval. De stoffelijke en geestelijke ontreddering van 't groote en steeds aanwassende stadsproletariaat wordt 't al-beheerschend motief. Het gebrek is wreeder,

de tijdgeest gemeener, de boosheid brutaler, de moraal zwakker. Lang verheimelijkte diepten van zedelijke verrotting komen naar de oppervlakte. En het was Steinlen's levenstaak openhartig te beelden wat hij zag.

Hij is de Zola der beeldende kunst. Naturalisten, positivisten en elementaire volks-psychologen waren zij beide. Een minder kolossale, een meer fijne en teedere figuur is hij dan Zola. Zola's greep was geweldiger. Zeker schijnt mij Zola een sterker begaafdheid, een machtiger schepper. Maar zuiverder dan Zola wist de milde teekenaar Steinlen zijn talent in dienst te stellen van een innerlijk idealisme. In Steinlen was meer liefde.

Zola leefde onder den ban der wetenschappelijke objectiviteit. Hij wilde slechts objectief beelden de groote epopeeën van 't lijdende, strevende volk en de hartstochten van den mensch, die als fatale natuurkrachten begrepen zijn, zoodat gansch het leven gezien werd als een mechaniek van instincten. De taak des kunstenaars was, dit leven te ontleden en te beschrijven met de onpartijdigheid, die de moraal der wetenschap is. Van uit dit deterministisch materialisme wordt de belijdenis van idealen een onvruchtbaarheid, haast een zwakheid.

En juist daarom breekt het moedwillig verdrukt idealisme van Zola's geest uit in een pathetische romantiek, die vaak ongeloofwaardig blijft, een romatiek welke, in zijn latere jaren zich verstan-

delijk om zette in het propagandistisch idealisme der tendens-kunst.

Bij Steinlen, het kleinere talent en de deemoediger ziel, blijft het intuïtief idealisme zijner menschelijkheid de heiliging zijner kunst. Dit idealisme vereenzelvigt zich met de stoffelijke en maatschappelijke idealen die het volk steeds bewuster doordrongen. Daumier was de vertolker geweest der burgerlijke democratie in haar oorspronkelijke bedoelingen, hij was de strijder voor de waarheden der Fransche revolutie; Steinlen wordt de beeldende woordvoerder van het internationaal socialisme. En zijn grootheid is, dat hij, zich als kunstenaar in den bewusten klassestrijd zijner dagen werpend, toch nimmer politiek werd of tendentieus. Met zijn open en ernstige oogen blijft Steinlen de werkelijkheden zien: hij ziet 't volk en geeft 't zijn liefde, zonder het sentimenteel te veridealiseeren. Zijn maatschappelijk idealisme verdiept en verbreedt zich voortdurend tot een humanitair mededoogen, dat zijn realistische levensbeelden overglanst met een teeder licht van poëzie, van de eenige poëzie welke ten opzichte van 't wereldsche leed bestaanbaar is: die zijner ideëele menschelijkheid.

Op deze wijze kon hij zijn geloof in den mensch belijden. Uit de aanvaarding der wereld is een liefde gestegen voor den mensch. En juist deze liefde stelt hem in staat het volk van binnen uit te begrijpen.

Het volk, dat drinkt in de kroegen, de arbeiders aan hun werk, de metselaars op hun hooge stellingen onder den hemel als filosofen neerkijkend op de krioelende stad, de soldaten en de stakers, de fabrieksmeisjes, de straat als sfeer om dit bonte leven heen; de volksfeesten in den hel-verlichten nacht; de jeugd, de bleeke, vroeg-bewuste en verschooierde jeugd in de steden; de illusoire blague, het berustende flegma, de flikkerende opstandigheid van het volk: heel de moderne armen-wereld, de alkohol, de prostitutie, de misdaad, de woekerzucht, de beschavingszwendel, heel die wereld heeft Steinlen gebeeld, gebeeld in 't licht van zijn tot humor verteederde liefde (afb. XVI en XVII).

En deze teederheid heeft Steinlen's kunst ook naar den vorm geheel bepaald: een kunst is dit, niet zwaar, niet altijd sterk genoeg, vaak te haastig, een enkele maal wat triviaal zelfs, maar telkens toch van een fijne bekoring, van een lichten, decoratieven zwier, van een gevoelige schetsmatigheid, van een sprankelende gratie die Japansch kan aandoen. Hoe snel en rank zijn de contouren geteekend, hoe werken de weinige, vlakke kleuren der teekeningen tegelijk schilderachtig en expressief; hoe spontaan en weifelloos is Steinlen's compositiegevoel, dat hem in staat stelt het illustratieve en anecdotische tot een in haar vluchtigheid toch complete verbeelding op te heffen.

Geen symbolen schiep zich Steinlen: geen

Mayeux, geen Robert Macaire, geen Ratapoil, geen Pierrot zelfs meer: het lag niet in de natuur van zijn snel reageerenden, ietwat journalistieken geest zijn levensgevoel in enkele rijke beelden saam te vatten; maar hoe vaak, bij onze zwerftochten langs de straat, denken wij aan Steinlen. Want hij had, als alle psychologisch aangelegde figuurschilders, zijn vaste typen, die telkens gewijzigd in zijn werk worden aangetroffen. En deze typen zijn de objectiveeringen der gevoelens en der problemen, die de schepping van zulk een persoonlijkheid beheerschen, daar zij met zijn geweten en zijn liefde 't meest rechtstreeks verband houden.

Een „Steinlen-type" noemen wij vooral de bleeke, nerveuse, tengere volksmeisjes, die men in hun poovere kleertjes gedwee door de straat ziet sloven, beladen met de doozen en pakken van haar winkel, geëxploiteerd, verlept in de eerste jeugd, liefde-bevangen vóór haar volwassenheid.

Hoe zuiver is in zulke beelden Steinlen's teederheid geweest, hoe doordringend zijn uitbeelding, hoe menschelijk en deemoedig zijn liefde!

V.

De pessimistische karikatuur.

Steinlen verpersoonlijkt het milde moment, het moment van den humor en van de gemoedsverteedering, in de geschiedenis der moderne karikatuur. Het kon niet méér zijn dan een „moment".

De 19e eeuw is de geschiedenis eener menschheid, welke fataal haar eigen idealen afbrak of bezoedelde. In de bittere koude der liefdeloosheid en der ontgoocheling voelde zij zich steeds hopeloozer vereenzaamd en verarmd.

Naast Steinlen verheft zich Forain boven de velen uit, als kunstenaar sterker dan hij, als geest scherper, feller en bewuster, als mensch sterieler in zijn wrange en smartelijke intellectualiteit, die nooit tot een deemoedige overgave breken kon (afb. XVIII en XIX).

Er is een naaktheid in Forain's werk, een schraalte, die het echter des te intenser maakt. Hij zweert alle schoonheid der verbeelding af: hij kijkt, ontleedt en constateert. De kunst heeft er, meent hij, veel toe bijgedragen de menschen te blinddoeken. „C'est avec la s e n s a t i o n d'a r t que l'on a perverti le goût du bourgeois; on a voulu lui

donner un frisson, une émotion factice devant les choses qu'il ne comprenait pas, et, le snobisme aidant, le bourgeois n'a pas voulu être le seul à ne pas admirer... L'exagération de la sensibilité à tort et à travers est venue ; ce fut la confusion des âmes, une maladie nouvelle, une pâmoison ridicule à cause du seul étonnement déguisé... On éprouva alors „une sensation d'art"!" [1]).

Hij wil eenvoud en waarheid brengen — welk een waarheid! — hij wil den schijn, hij wil de illusie dooden, zonder zich om 't behoud van „idealen" te bekommeren. Zelden breekt zijn ontroering den ban der analyse.

Een fotografisch portret, dat van Forain gepubliceerd werd, doet aan een schranderen, koelen Amerikaan denken, nauwelijks aan een kunstenaar. Scherp en klaar staan de oogen onder 't forsch gebouwde, wilskrachtige voorhoofd; de mond is geestig maar hard; de kin, glad geschoren, zwaar en stevig. Geen droom is in dezen kop, maar veel intelligentie, veel kracht van karakter, veel vastberadenheid. Een niet te bepalen uitdrukking van schampere oprechtheid geeft een zekere ontspanning aan de trekken.

Forain zelf bepaalde, in het program voor een tijdschrift dat hij korten tijd redigeerde en vulde — „le Fifre" — zijn kunstenaarstaak aldus:

„Conter la vie de tous les jours, montrer le ridicule de certaines douleurs, la tristesse de bien

1) Geciteerd uit Bayard: la Caricature et les Caricaturistes.

des joies, et constater rudement quelquefois par quelle hypocrite façon le vice tend à se manifester en nous. C'est mon projet. Chercheur fantaisiste, j'irai partout, m'efforçant de rendre d'un trait net et immédiat, aussi brièvement que possible, les infortunes et les émotions ressenties."

„Toujours joyeuses, ironiques souvent, ces notes viseront les travers contemporains, sans s'attaquer aux contemporains eux-mêmes, mon avis étant que pour être intéressant et curieux, il suffit largement à un artiste d'étudier son temps."

Men voelt den ingehouden en fellen toon van dit program, maar men lette ook op den nadruk waarmede gezegd wordt te willen constateeren en notities geven, en hoe hier als vanzelf sprekend voorop wordt gesteld, dat de artiest interessant en curieus moet zijn!

„Het belachelijke van zekere smarten, de weedom van vele vreugden, de hypocrisie waarmee het kwade zich in ons openbaart": het is Forain volkomen gelukt dit uit te drukken. Of echter zijn notities „toujours joyeuses" te noemen zijn? Zelden uitte zich dan een vroolijkheid zoo wrang! De lach, die uit zijn kale, met felle lijnen als neergesabelde schetsen opklinkt, mist zeker alle ontspanning der spontane vroolijkheid. Het is de lach van hem, die de waardeloosheid van wereld en menschen doorlijdend, zich met grimmigheid wreekt op beide ten koste van den eigen droom, lach van desillusie en van intellectueele hooghar-

tigheid. 't Eenige wat dien lach eerbiedwaardig maakt is, dat de lacher, die zijn wereld zoo scherp doorschouwt en zoo kwaadaardig ontleedt, toch nooit haar in zelftevredenheid bespot, nooit haar uit-lacht. Wat dien wreeden lach rechtvaardigt, 't is zijn bitterheid, zijn ernst.

Forain zegt in zijn heftig en sober werk hoe onze wereld wordt beheerscht door het eigenbelang, dat alle menschelijke verhoudingen en gevoelens heeft verminkt. De idealen van het moderne burgerdom zijn niet dan misleidingen der loerende zelfzucht. De huichelachtigheid en de moreele verwording onzer samenleving: Forain laat niet af ons haar aan te toonen in zijn scherpe, schrijnende schetsen, die altijd bondige samenvattingen zijn. Hij spaart heerschers noch onderworpenen, al heeft hij voor de laatsten soms een soort weerbarstige vergoelijking, waar hij de onnoozele trouwhartigheid der boeren en arbeiders, de gedweeë armzaligheid der sloovende volksvrouwen en der afgejakkerde straatmeisjes beeldt.

Er leeft geen hoop meer in zijn hart. Er leeft in zijn hart nog slechts het dof verzet van den ontgoochelde, die niets zoo zeer vreest en haat als de sentimentaliteiten der romantiek.

„La légende de la grisette sympathique" heeft hij, naar 't woord van Raoul Deberdt, vernietigd. Kon men met evenveel recht niet zeggen, dat hij vernietigde de legende van een sympathiek *menschdom?* Maar achter al deze verbeten sar-

casmes, die te hatend zijn om tragisch te kunnen worden, voelt men dien eenen en centralen haat: haat tegen de financiers en politici, tegen de corrupte bureaucraten, tegen de vertegenwoordigers der geldkaste, die de democratie der 19e eeuw tot een openbaren en voozen leugen maakten. Wrekend richt hij zich tegen den infamen geest, die Europa steeds laaghartiger en leelijker en gemeener deed worden, die het eindelijk in de hel van den wereldoorlog stortte, dezen geest die de machthebbers, zoowel als de kleine burgers en de proletariërs, vergiftigde, die alle levenswaarden aantastte en die hem zelf, Forain, dwong tot zijn verbitterde heroïek zonder geestdrift, zonder medelijden, zonder liefde. Forain is niet, als Savonarola, als Michel Angelo, als Tolstoï, als Tacitus, de boetprofeet zijner eeuw; evenmin heeft hij, als een Van Gogh of Henriëtte Roland Holst, de smart zijner eeuw tot een biecht verinnerlijkt of zijn haat in een hervormerswil omgeschapen; noch zou men hem, als Toulouse Lautrec of Beardsly, een gedegenereerde kunnen noemen die zijn wanhoop belijdt; Forain is de harde, pessimistische waarheidzegger, wiens kunst een der documenten blijven zal van 't 19e eeuwsch Europa, een document en een vonnis, zoowel in objectieven als in subjectieven zin. Want er is meer haat dan toorn, meer pijn dan smart, meer conflict dan dramatische verheffing in dit koude en toch zoo intensieve werk, dat wreed is zonder ooit pervers te worden, dat

ten uiterste bewust is zonder nog cerebraal te zijn.

Het egoïsme der ouderliefde, de jacht naar maatschappelijk succes ten koste der menschelijke eer, de illusie van 't uiterlijk fatsoen in een ontuchtige wereld, heel de misère der menschelijke geringheid onder de tyrannie van den onzichtbaren en alomtegenwoordigen Mammon, de volledige verleugening van 't leven: dit is voor Forain de waarheid der moderne wereld, een waarheid welke zich in de armzaligheid en gemeenheid der sexueele liefdespraktijken het wrangst openbaart.

— „Comment, tu sors par ce froid-là?" vraagt de moeder aan 't zich optooiende meisje. — „Mais maman, y manque vingt sept francs pour le terme!"

— „Ma petite Berthe, c'est donc bien difficile de m'être fidèle?" klaagt, verteederd, de bedroefde minnaar.

Forain, die nooit pathetisch wordt, zelfs nooit chargeert, die volstrekt geen bizonder duivelsche menschen uitbeeldt, die integendeel juist de erg gewone, de middelmatige alledag-menschen zoekt, Forain heeft toch een felheid van sarcasme, een striemende onverbiddelijkheid in zijn uiterst beknopte teekeningen, die dieper wondt dan de toorn.

Het laatste waas der romantiek, maar 't laatste waas ook der natuurlijke gemoedspoëzie, der teederheid, is weggetrokken. Zijn waarheidsliefde duldt geen gratie, noch de kinderlijke gratie van Steinlen, noch de geraffineerde van Toulouse Lautrec: geen gratie en geen fantasie. Niets dan de

enkele figuren beeldt hij, bondig, scherp, psychologisch, zonder eenige aanduiding haast van een sfeer, van een straat, van een dagstemming. Zijn kunstenaarschap bestaat slechts in zijn waarlijk fenomenaal vermogen met een enkele lijn, met een spichtige pennekras, een karakter te ontleden, een situatie saam te vatten. De lijn van een rug, de stip van een oog, drukken bij hem werelden uit. Maar geen enkel onderdeel dan ook zijner figuren, geen gebaar, geen hand, geen kleedingstuk, dat niet mee spreekt in 't geheel der voorstelling, dat niet doorvoeld, doorzien, begrepen is. De laatste mogelijkheden der schoonheden zijn weggevallen. De droom is gebannen. Genadeloos noteert hij zijn wreede waarheden. De werkelijkheid eener eerlooze wereld te ontmaskeren: dit is zijn taak. Hij wil niet ontroeren: hij wil scherp treffen.

De mislukking der liefde beleed Forain; meer nog dan dit: het bankroet der ziel. De liefde is, in al haar vormen, een poovere comedie geworden, is versmoord geraakt in, 't cynisme, in de zelfzucht, in de berekening, is geperverteerd door de tyrannie van 't geld, dat armen en bezitters ontzielt, — maar ook 't gevoelsleven zelf is verlamd, verziekt. Het is onmogelijk geworden iets te gelooven, iets te verwachten, iets te voelen. Zonder fraze zegt Forain hoe de moderne mensch zijn gevoelens als stelselmatig uitmoordt om egoïster te kunnen leven, om van het leven minder *last* te hebben. En de toon van ingehouden haat, waarop

hij 't zegt, maakt de grootheid uit van dezen straffen en hevigen karikaturist, die ééne glorie behield: de glorie van althans voortdurend en consequent oprecht te zijn geweest.

Zulk een haat is nog de uiting eener levende menschelijkheid; maar in den grootsten der eind negentiende-eeuwsche teekenaars, Toulouse Lautrec (1864—1901), is ook de haat verstorven. Wanneer ik hem in het verband dezer studie noem — en met nadruk noem — 't is niet omdat Lautrec tot de opstandigen behoort, maar veel meer omdat hij in zich zelf een tragische verpersoonlijking mag heeten der moderne decadentie. Maatschappelijke idealen belijdt Lautrec nimmer, noch direct, noch negatief. Er is niets dat hij bestrijdt, niets dat hij lief heeft. Maar Lautrec leeft in de hel der sexueele zonden, der maatschappelijke degeneraties: en hij zegt ons dat zijn wereld een hel in waarheid *is*. De zieke, koortsige sfeer der Moulin Rouge wordt voor hem het kort begrip der moderne wereld.

Geen enkel idealisme, hoe ook in negaties verstoken, openbaart zich in 't geraffineerde werk van Toulouse Lautrec; voor een verlossend gevoel van medelijden is hier geen plaats, zelfs niet voor een gevoel van verontwaardiging; maar evenmin is hier eenige vleiende behaagzucht, eenige verlokking. De pijn is 't, de zelfmarteling, de schrijnende oprechtheid, die deze kunst zoo groot doet zijn.

Lautrec's kunst heeft niet meer die zoo simpel-menschelijke grootheid, welke 't werk van Daumier en Steinlen adelt en waarvan men bij Forain de laatste naglans ziet versterven: die van volks-uiting te zijn. Integendeel is dit bittere en verfijnde werk, dit werk der overprikkelde zenuwen en der zieke zinnen, de belijdenis van een ontredderd be-schavingsoffer, van een over-bewuste en vereen-zaamde, die zich stort in den roes der luide en leege genotswereld om zich zelf te ontvluchten.

Niet den nood van 't volk, maar de stuiptrek-kingen eener stervende beschaving beeldt Lautrec. Den zelfmoord eener in onnatuur en leugen be-vangen wereld heeft hij vlijmend, met een maka-bere gratie beschreven. En dàar hij zelf zoo ge-heel de weerlooze prooi dezer wereld was, daarom heeft zijn schepping een toon van bitterheid en van wanhoop, die aan de biecht eener verloren ziel doet denken. Maar daarom ook rijst zijn kunst boven het objectief beschrijvend realisme hoog uit: het zijn daemonische verbeeldingen eener helsche en irreëele wereld, die hij beeldt.

Het is de wereld van nachtcafé's en van bor-deelen, waarin een dolle menigte zich beweegt, een menigte van gedegenereerden, willoozen en ont-redderden, van mannen die achter 't masker van hun dandyisme de koude en de leegte van hun vuile zinnelijkheid trachten te verbergen en van vampyrachtige vrouwen, van hen die, verdoft voor alle menschelijke aandoeningen, alleen nog in

schaamtelooze gemeenheden een zekere prikkeling kunnen ondergaan en een schijnbare verlossing vinden uit hun doodsche levenssfeer. Het is deze wereld van kunstmatigheid en leugen waar de geperverteerde vrouw als vorstin regeert, daar zij er het levend symbool van is.

In alle gedaanten keert zij in Lautrec's werk weer: hysterisch, wreed, wulpsch, tegelijk uitgemergeld en verzinnelijkt, tegelijk afzichtelijk en magnetiseerend, sensueel zonder hartstocht en zonder droom, schijnbaar vol daverend leven en in waarheid levenloos: de vrouw in wie de laatste glans van kinderlijkheid en van schaamte is uitgedoofd, zij die lokt om te dooden, wier lach schendt en wier woord leugen is.

Deze wereld is de doem der innerlijk vernielde menschheid: zij is haar schepping en zij is haar gevangenis. In deze razernij van sensualisme en nervositeit moest een beschaving ondergaan, die al hare ideëele levenskrachten verbroken had, in dezen waanzin van spel en van ziekte.

De laatste levensillusie, de laatste hoop, is verloren. Een ontzaglijke uitputting heeft de wereld bevangen.

In Lautrec is de algeheele walg, maar in hem is niet de haat, niet die striemende haat van een Forain. En daarom is hij dieper en is hij zeker tragischer dan deze. De haat verinnerlijkte zich tot een smart, het leed der wereld is bij hem tot een leed der ziel geworden. In hem was een ramp-

zalige smart, die zich niet tot medelijden kon vergeestelijken en die hem daarom verstikken moest.

Lautrec is de verliefde op het leven, die den walg van het leven belijdt, daar hij aan den zin van het leven vertwijfelt. De moreel ontredderde kan nog slechts zijn ellende biechten. Maar 't is een biecht zonder kracht, zonder verlossing. Dit leven van schande en van smart bevat geen momenten zelfs meer van geestelijke verheffing, van moreele bevrijding. Deze smart mist alle loutering.

Het eenvoudige woord der waarachtigheid is verstomd, het leven der ziel is verkwijnd tot een eeuwig onbevredigde en onerkende hunkering. In zijn gekweldheid wordt hem nooit weer de lavende schoonheid der aarde, de gelukkige lach van een kind, de droomende liefdeswijsheid van het vrouwelijk onbewuste tot een troostende zekerheid en tot een triomf over al de mislukkingen. Voor hem is er geen moment van verdeemoediging meer. Geen woord van ernst, van enthousiasme of van simpele bezinning, geen woord haast van verteedering komt over zijn lippen. Alles wat eenvoudig is en waar, hij walgt ervan als van een banaliteit. En zelfs de lach is hem niet meer mogelijk. Mogelijk nog slechts is de walging, de walging voor het leven dat hem gevangen houdt, voor den geest die hem vergiftigt, voor het genot dat hem ontreddert, voor de vrouw die hij smadelijk begeert. Een verworpeling is hij, groot slechts door zijn ellende.

Lautrec's werk bevat de bittere zelfontleding van een wereld, die haar ondergang tegemoet raasde. Het is een onbedoelde aanklacht, maar een aanklacht zoo vlijmend in haar zieke verfijning als 't luider woord van opstand nooit zijn kan. Het groteske der karikatuur vereenigt zich hier met haar tegendeel: de gratie. Waar Steinlen gratievol wordt, houdt de hekeling op en vangt de humor, de liefde aan. Karikatuur en gratie schijnen voor altijd gescheiden. Bij Lautrec vereenigen zij zich, echter zoodanig, dat zij beide zich eenigermate opheffen in de regionen van het daemonische. Zijn karikatuur heeft niets lachwekkends meer; zijn gratie niets vreugdevols.

Slechts een enkel maal kon hij in de uitbeelding van een jong meisje, van een modiste, in een portret, nog even, in blanke kleuren, in teere en toch strakke lijnen, de zachte schoonheid vertolken, die ergens, diep in zijn onbewustheid sluimerde. Maar groot is hij in deze dingen niet, niet groot vergeleken met den figuurschilder Corot of Renoir. Groot is Lautrec als satanisch décadent. En hier is hij zeker oneindig grooter dan de Belg Rops, den hem verwante, die echter altijd een zwoel genoegen schept in zijn erotische belijdenissen.

Lautrec's uitbeelding der gemeenheid wordt nooit in zich zelf een gemeenheid. Voos waren de geïllustreerde boulevard-blaadjes, de vele pornografische romans en de effectstukken der volkstheaters. Lautrec grinnikt niet, vleit niet, vergoe-

lijkt niet: hij biecht zijn wanhoop. Niemand zal, door Lautrec's kunst, tot het kwade verlokt worden. Want zelden werd 't kwade zoo waarlijk duivelsch gezien.

In 1901, drie en dertig jaar oud, stierf Toulouse Lautrec na een leven van excessen (afb. XX en XXI).

De vraag schijnt gewettigd, waarom juist de uiting van deze, ik zeg niet Fransche, maar *Parijsche* wereld kenmerkend moet heeten voor de beschavingstragedie van 't einde der 19e eeuw. Het antwoord is: dat er, in deze richting, nergens elders een uiting tegenover stond, met die van Lautrec vergelijkbaar. Het Engelsche tijdschrift Punch gaf wekelijks gemoedelijken humor uit de burger-samenleving, teekeningen, altijd handig, dikwijls knap gedaan, soms geestig gedacht. Maar een machtige uiting was dit niet; en volstrekt onbelangrijk moest zij worden door het feit alleen, dat in Parijs een Lautrec de ziekte zijner eeuw zoo genadeloos had ontleed en beleden.

Niet een in 't bizonder Parijsche wereld onthulde Lautrec, maar een Europeesche. Door volstrekt Parijzenaar der décadentie te zijn, kon Lautrec algemeene beteekenis krijgen. Doordat de ziekte van 't moderne Europa zich het felst in Parijs openbaarde, kon de Parijzenaar Lautrec haar ook het diepst begrijpen. De rustige humor van 't burgerlijke leven in Engeland was er niet

minder zuiver om, maar onder deze gemoedelijkheid gaapte, ook in Londen, een afgrond van moreel en sociaal verval, waarvoor de Engelsche teekenaars de oogen sloten, tot Beardsly, de intellectueele eroticus, zijn koude oogen opende.

De wereld was zieker, dan zij zelf wilde gelooven. En de meest diepe, de meest psychische, de meest kunstvolle uiting was, toen als steeds, ook de meest representatieve. Lautrec, in zijn depravatie, was tenslotte ernstiger, was grooter, was zijns ondanks zedelijker, dan de traditioneele salon-humoristen in Engeland.

Niet belangrijk is, dat in 't einde der 19e eeuw de grappige gemoedelijkheid als sociaal verschijnsel nog in die vormen mogelijk was; maar belangrijk is, dat kunst als die van Steinlen, Forain, Lautrec mogelijk was, noodzakelijk werd. Wie de menschheid wil begrijpen, heeft te letten op den grooten enkeling; wie een beschaving begrijpen wil heeft op de machtigste uitspraken dier beschaving te letten. En onder de machtigste uitspraken der moderne, Westersche beschaving behoort, naast andere, de karikatuur van enkele Franschen.

Om deze zelfde reden wordt, voor de volgende decenniën, van belang de Duitsche karikatuur der Simplicissimus-groep. Daarmee dus is niet gezegd, dat Frankrijk ophield karikaturisten voort te brengen, maar hiermede is gezegd dat niet dezen, niet Carlège, de la Nésière, Ibels (de geestelijke discipel van Forain) of Huard (de hekelaar van het burger-

lijk provincialisme), — doch dat veel meer de Simplicissimus-teekenaars ons een duidelijk beeld geven van de gevoelens, de sociale conflicten en ziekten dier latere jaren.

Deze groep Duitsche karikaturisten is allerminst uit 't niet plotseling verschenen: er waren voorgangers, die mee tellen. Toch heeft de publicatie van Simplicissimus de beteekenis gehad van een onverwachtsche daad, van een kentering; want van toen af aan eerst klonk in Duitschland de schreeuw van 't verzet, een schreeuw, gesmoord omdat de aanklagers zèlf aangetasten waren; maar juist daarom klonk de klacht zoo bitter.

De onstuimige vrijheidsroep van den dichter, die zoowel een romanticus als een rationalist geweest is, van Heinrich Heine, van Heine, die juist in zijn vrijheidsliefde de vermoeidheid en de scepsis zijner overleefde romantiek overwon, deze roep was in Duitschland onbeantwoord gebleven. Niet om niets had deze laatste dichter der Aufklärung Napoleon zoo hartstochtelijk vereerd en niet toevallig was hij, de zanger van den Rijn en van het Duitsche minnelied, Parijzenaar geworden. Na Napoleón's val zonk Duitschland meer en meer in een dof provincialisme terug. De revolutie van '48 wekte geen grootsche uitingen van menschelijkheid op; de machtigste bleef misschien Rethel's Doodendans: de lachend-musiceerende Dood op zijn tragisch paard over de barricaden heen-

rijdend, waar dooden gestrekt liggen en gewonden zich smartelijk, klagend, naar dezen Triomphator opheffen (afb. XXII).

In de revolutie zag Rethel een ellendige dwaasheid van moord en van verschrikking, van vergeefsche smart en nutteloos geofferd bloed; want zoo was de uitkomst, en het doel der worsteling bleef waan. Het was de uiting van een volk, te wijsgeerig aangelegd om in den maatschappelijken strijd te kunnen gelooven. Dürer's geest was, zij 't als negatie, in den edelen, maar zwakken Rethel herboren, Dürer's metaphysische, wijsgeerige geest.

Hoe anders had de Franschman Delacroix zich uitgesproken in zijn pathetische verbeelding der Vrijheid, die, de strijders bezielend, voortstormend, heffend het zwaard, de barricade beheerscht (afb. XXIII): hier de romantische verheerlijking van het doel, een moedwillige ontkenning van de diepere menschelijkheid, het voorbarig enthousiasme van de sociale leuze.

In beiden, in Rethel en in Delacroix, meer een gebaar van grootheid, dan werkelijke kracht. Maar Delacroix' Vrijheidsbeeld behoort tot diens oppervlakkiger scheppingen, Rethel's Dooden-dans tot zijn sterkste en karaktervolste. Delacroix, als geheele figuur, is verre van oppervlakkig, terwijl Rethel een groot gestemde geest schijnt die zich voortdurend geweld aan deed, die vergeefs zich verzette tegen de kleinheid, de burgerlijkheid van

zijn levenssfeer, die in een rhetorisch akademisme zich dikwijls verkrachtte.

Zuiver waren een Richter en von Schwind, die gemoedelijk de poëzie vertolkten van 't oude, voortvegeteerende Duitschland met zijn wat sentimenteelen familiezin, zijn avondlijk gemijmer op den drempel der deur, zijn poëzie der romantisch-pittoreske provinciestadjes, zijn humor der provinciale typen: de oude schoolmeester, de kwebbelende huismoeders, de gewichtige dorpspoliticus, de beminnelijke kamergeleerde. Richter onderging den invloed van de Oud-Hollandsche genreschilders, van Ostade vooral, dien hij zoetsappig interpreteert. Over von Schwind's speelsche, romantisch-humoreske verbeeldingen ligt nog een laatste, matte glans gespreid der Germaansche natuurlyriek, bij hem tot een vriendelijke sprookjessfeer verengd.

Von Kaulbach teekende, in den zelfden geest, Reinecke Fuchs-geestigheden: het festijn der dieren, die als menschen gezien worden om belachelijk te zijn.

In de tweede helft der 19e eeuw zien wij Oberländer, meer dan zijn voorgangers, de realiteit aanvaarden. Het is een realisme in den geest der Camera Obscura: scherp, koel, gemoedelijk, maar minder zelfgenoegzaam. Oberländer beschikte over een grooten rijkdom van beelden en typen, over veel fijne psychologie, die echter nooit diep indringt of heftig wordt, over veel fantasie, die

nooit een vlucht neemt, over veel goede humor, die zelden zich uit de gemoedelijkheid opheft. Maar een zoo scherp satyrisch beeld als Oberländer's „dans der boeven" had onze Hildebrand nooit kunnen scheppen: het zijn wel waarlijk boeven, het zijn gedegenereerden, kwasterig of vagabondisch, maar verloopen alle, die hier, hand aan hand, als kleine kinderen hun dansje dansen in de naakte cel. Het zou overigens niet wel mogelijk zijn den misdadiger on-socialer te zien, dan hier de geestige Oberländer doet. Hoe mal zijn de boeven, schijnt hij te zeggen; en hoe mal zijn wij, die hen boeven noemen...

De „Fliegende Blätter", dit Witzblad der huiskamer, is de maatschappelijke neerslag te noemen van Oberländer's onafhankelijke persoonlijkheid; maar geen der vele, handig-banale Fliegende Blätter-teekenaars haalde, in oorspronkelijkheid van geest, in fijnheid van waarneming en van psychologie, bij hun meester. Een lichte spot dringt door en wordt gewaardeerd: spot over de burgers, de geraffineerden, het volk, de boeren: een spot, die niemands gevoelens krenken kan.

Als een zeer matte reflex van Daumier's Robert Macaire schept Schrödter zijn „Piepmeyer": type van den Streber, den intrigant, den effect-redenaar, die de leuzen van den dag ten zijnen gunste aanwendt.

Deze alle samenvattend, beheerschend, rijst Wilhelm Busch groot overeind, Busch, de onaf-

hankelijke, zelf schijnbaar burgerman, levend als een provinciaal Duitscher, maar die van uit zijn vreedzame eenzaamheid het gewriemel der wereld om hem heen aankeek met de oogen van een ironisch wijsgeer voor wien geen schijn zich handhaven kan. Busch schiep de meest groteske parodie der Duitsche burgerlijkheid. Haar vertoon van zwaarwichtigheid, haar levenloosheid en doode braafheid: hij wordt niet moede deze te beelden in zijn reeksen verhalende, lakonisch berijmde, teekeningen, die dikwijls een stijl bezitten zoo zwierig en lachend fantastisch, dat de werkelijkheid als spelenderwijze opgeheven wordt. Een pessimistisch humorist heeft men Busch wel genoemd. Hij las, berichtte hij zelf, hartstochtelijk Schopenhauer (en daarbij Darwin en ... Augustinus). Maar een Schopenhauer was hij, die inderdaad de wijsheid van den lach vond. „Lachen", zeide hij, „ist mir der Ausdruck relativer Behaglichkeit. Ich bin ein Mensch und erfreue mich gern an den kleinen Verdriesslichkeiten und Dummheiten anderer Leute".

Heel de menschheid lacht hij uit, heel het leven, zich zelf zondert hij niet uit. Men zou nooit een standbeeld voor Busch mogen oprichten, want hij zelf heeft zich nooit op een voetstuk gesteld. Vooral zijn lachend bewustzijn onderscheidt hem van de anderen; en in zijn zotte werk tracht hij zijn volk eveneens tot dit bewustzijn op te heffen, tot 't bewustzijn der vergeefsheid, der nietigheid, der hopelooze malheid van het menschelijke leven. Zonder zweem

van rancune proclameert hij de onzinnigheid der ingebeelden en der opgeblazenen die hun statie in ernst nemen en niet willen inzien hoe belachelijk zij zijn, hoe klein. Het leven is slechts als een misplaatste grap te aanvaarden.

Het is een wereld van huichelachtigheid, platte zelftevredenheid, kleine zelfzucht en schijn, waarin alleen de brutale rekels, de alles bespottende, alles onthullende kwâjongens, een beetje respectabel en positief zijn, zij die deze wereld geven wat ze waard is. Het leven is in den grond voor Busch een bedorven zaak, maar zijn pessimisme lost zich op in een luiden lach om al die noodlottige zotheid, om heel dit leven dat geen zich eerbiedigend man in ernst kan nemen. En zijn lach klinkt zoo gul, is zoo gemoedelijk, dat we, meelachend, geheel vergeten hoe lamentabel de wereld eigenlijk is, die hij ons voorstelt.

Noem hem een pessimistisch filosoof van 't gemoed, een, die de wereld te goed begreep om haar te kunnen respecteeren of in zijn hart te verachten.

Busch is 't genie der gemoedelijkheid. En de gemoedelijkheid kan alleen tot hooge zelfbeschouwing komen waar de wereld het ironisch lachje nog toelaat.

Zulk een wereld was het moderne Duitschland niet meer, het Duitschland dat na '70, verrijkt door de milliarden van 't oude cultuurland, Frankrijk, zich plotseling omschiep en ophief tot een wereld-

beheerschenden Staat, welke, in de gedaante van een nooit nog overwonnen feodalisme, al de zonden van dit ontijdig decorum vereenigde met die van het moderne kapitalisme in zijn meest harde vormen. Het oude, romantische en provinciale Duischland, verleugend en krachteloos als het reeds was, verbasterde snel tot een kwijlende en lafhartige burgerlijkheid, wanstaltiger dan in eenig ander land nog was mogelijk geweest, een burgerlijkheid die niet slechts geestesverdorring, levensvrees en natuurverminking beteekende, maar ook een hondsche slaafschheid, een kruipend eerbetoon voor 't gezag en 't bezit, een slaafschheid die steeds tot tyrannie en brutaliteit kon verkeeren ten opzichte van hen die op hunne beurt iets minder bezaten of iets meer dienstbaar waren. Want in den tyrannischen staat is elke slaaf een gemaskerd tyran, die zijn beurt afwacht. Helsche vormen moest deze mentaliteit aannemen in een tijd, in een wereld, die den bestaansstrijd tot zulk een wreeden, fellen, ja schaamteloozen burgeroorlog verscherpte, tot een oorlog, welke misschien nog boosaardiger woedde, juist daar geen wapens flikkerden, geen bloed gezien werd, een oorlog zonder eer, zonder moed, zonder uitzicht op vrede.

Boven deze wereld van goorheid, verdoffing, moreele verdorvenheid, van vermomde ellende en onvruchtbare welvaart, heerschte almachtig het duister verbond van Militarisme, Bureaucratie en Geldmacht. Door het gemis aan levende tradities,

doordat Duitschland zoo snel in een zoo wreed tijdperk tot macht was gekomen, omdat er de stoffelijke, de technische, en ook de intellectueele beschaving de gemoedsbeschaving zoo oneindig ver vooruit waren, daarom moesten niet slechts de doodsche verburgerlijking, maar ook de leger- en machtsvereering, de cijferdiscipline, de botte wangeest van het bezit in Duitschland tot een uiterste van leugen en leelijkheid aangroeien.

In Parijs was de geperverteerde beschaving der oude wereld tot een hel geworden; in Berlijn beleefde men, feller dan ergens elders, de hel der nieuwe kapitalistische maatschappij.

De Duitsche karikatuur moest, in zulk een sfeer, ten ondergaan, òf zij moest vormen vinden, een taal spreken, zóó fel en snijdend dat het verzet historische beteekenis kreeg. Dit laatste was mogelijk, doordat Duitschland zoo groot is en niet 't geheele rijk vereenzelvigd worden kan met 't overmachtige Pruisen. Van uit 't vrijheidlievende Beieren, met zijn dieper ingeleefde volksbeschaving, van uit München, de stad der kunsten, was het verzet mogelijk, het door eigen kracht zich rechtvaardigend verzet van „Simplicissimus"[1]).

Geen satyrisch tijdschrift heeft wellicht, als geheel, de beteekenis gehad van de Simplicissimus dier dagen; geen, dat zich stoutmoediger boven het Witzblatt heeft verheven. Kunstenaars die met

1) Het was voorbereid door „Jugend" een geïll. weekblad van zeer gemengd karakter.

Daumier of Lautrec te vergelijken zijn, heeft 't niet voortgebracht, maar des te sterker was deze uitgave als de daad van een aangesloten en bewuste groep. Indien gezegd kan worden, dat de historieschrijver der toekomst het tijdperk dat achter ons ligt niet volledig kennen kan, zonder ook, naast de psychologische en sociale romans, de aan cultuur-psychologie zoo rijke karikatuur-uitgaven te raadplegen, dan moet dit in de eerste plaats gelden voor dit Duitsche tijdschrift.

Want zij, die in den Simplicissimus niet méér zien dan een geeselende kroniek van uitsluitend Duitsche zonden, bewijzen daarmede slechts hun eigen onoprechtheid. Evenals de Parijzenaar Lautrec waarheden gezegd heeft, die voor gansch Europa golden, zoo heeft de Duitscher Thomas Theodoor Heine een genadelooze analyse gegeven van de mentaliteit der moderne wereld, ook al heeft deze mentaliteit in Duitschland oneindig scherper vormen aangenomen, dan in de andere landen. En deze analyse heeft, sociaal gesproken, breeder beteekenis dan de biecht van een Lautrec: zij tast meer het geheel der samenleving aan: de militaire kaste zoowel als de industrie- en bank-magnaten, de aristocratie zoowel als de bureaucraten, de kleine burgers zoowel als het proletariaat. Balzaal en salon, villa en kantoor, huiskamer en pastorie, kroeg en krot, stad en dorp, kazerne en fabriek, gevangenis en bordeel, — gansch het zichtbare leven van onzen tijd wordt

hier gebeeld in het genadelooze en kille licht van een gelijkgestemden haat. Het gruwelijk drama van den wereldoorlog, van dien oorlog welken geen andere tijd had kunnen verwekken en die voor altijd de schande blijven zal van ons geslacht, dit drama wordt verklaard, wordt geprofeteerd door een blad als de Simplicissimus. En wie is nog zoo schuldig-naïef dezen oorlog aan een honderdtal Duitsche „schuldigen" te wijten? Slechts in Duitschland kon de Simplicissimus ontstaan, maar heel onze wereld wordt er gehoond.

Waarin zich de Simplicissimus van de andere, oudere karikatuur-uitgaven, in 't bizonder dus van de Fransche, onderscheidt, valt licht te bepalen. Niet als Steinlen hebben deze teekenaars, door medelijden gedreven, in de eerste plaats het leven der armen gebeeld, hoewel zij soms, hard en cynisch de verschrikking uitdrukten van den honger, van den drank, van de prostitutie, van het blinde leven in de fabrieken: hun haat richtte zich allereerst tot de heerschende machten, de rijken, de bureaukraten, de militairen; en hun spot richtte zich tot 't volk dat zich door zulke machten slaafs beheerschen liet, dat zonder fierheid leed, dat in botte onderdanigheid alle gezag ten voorbeeld nam.

Wat Daumíer deed voor zijn tijd, volbrachten deze Duitschers voor den onzen. Zooals Daumier tegen het laaghartig burgerdom streed, zoo streden zij tegen het gereglementeerd imperialisme. Maar het verschil blijft groot. Een halve eeuw van

moreele ontreddering scheidt de Duitschers van den moedigen vrijheids-enthousiast. Alle krachten van levenwekkend gevoel, van spontaan idealisme, waren langzamerhand ondermijnd. Steeds gemeener, steeds zieker, steeds zwakker, steeds killer was de wereld geworden. De goede lach van Daumier kon niet langer opklinken, luid en gul. En ook het medelijden scheen niet langer mogelijk, de verteedering niet. Zij streden, maar zij streden zonder liefde, zonder hoop, zonder geestdrift. Zij streden in verbittering.

De onmacht van 't gevoelsleven breekt hier uit in een hard en star intellectualisme. Zij haatten, maar er was niets dat zij lief hadden, niets dat zij verwachtten of geloofden. Bij hen vergeleken wordt zelfs Forain, die hen het meest gelijkt, een idealist. Forain kon nog een zekere ironische teederheid voelen voor de verschoppelingen en de sjofelen. Dezelfde onderscheiding geldt ook aesthetisch: star, cerebraal, onbewogen blijft dit scherpe, over-bewuste teekenwerk in de grootere uitingen veelal; grof, brutaal, van een droomenlooze sensualiteit wordt 't in de kleinere te vaak.

De meest bekende namen wil ik noemen.

Thöny, een der meest productieve Simplicissimus-teekenaars, behoort niet tot de belangrijke. Zijn werk, steeds zeer vaardig, maar zelden intensief, bezit in de goede momenten een zekere picturale charme door de breede evenwichtige contrasten

van licht en donker, maar treft nooit door psychologische kracht. En voor alle karikatuur is de psychologie bestaans-voorwaarde. De grootheid van den karikaturist berust in de eerste plaats hierop, dat hij groot psycholoog is. Thöny's werk is forsch, maar men zou haast zeggen: meer *physiek* forsch; en dikwijls dan nog eer dik en vet dan gespierd. In zijn steeds zwierige en knappe schetsen gaf Thöny een charge der mondaine, vooral der militaire wereld. De botte snoeverijen van verwijfde luitenants heeft hij in een als 't ware vergrooten, verhevigden Fliegende Blätter-stijl soms raak geparodiëerd.

Wel eens ruw, maar oneindig penetranter dan Thöny is Bruno Paul, een fel satyrist, die in harde contouren en grillige kleur-tegenstellingen een daemonisch beeld kon geven van de verwording en verwildering der armen, welke hij als monsterachtige roofdieren ziet, als barbaarsche gedegenereerden, prijsgegeven aan drank en misdaad. Geen zweem van medelijden ontspant de felle charges, waarvan de bruutheid zelf tenslotte imponeert. Lichtloos is Bruno Paul's geest, van een droomlooze zwaarmoedigheid, dof in het hevige, misanthropisch en cynisch. Waar hij de décadenten der beschaving hekelt, ziet hij ook hen als duivels van wellust en zelfzucht (afb. XXIV). Het picturaal realisme, dat altijd een zekere genieting, een schoonheidsaandoening veronderstelt, is hij geheel te boven.

Een zelfde dofheid spreidt zich, als een ontzaglijk grauwe regenhemel, uit boven het werk van den minder gekenden Baluschek, wiens ernst zich echter tot een schemerige melancholie van medelijden verinnigde. De mistroostigheid der rommelige, van God verlaten stads-buitenwijken, de poovere levensonmacht der door arbeid onttakelden, heeft hij, hard, maar in een aandachtig begrijpen, in een verbeten droefheid, sober en eerlijk uitgebeeld. Men zou hem den Steinlen der Duitschers kunnen noemen, een Steinlen zonder gratie, zonder poëzie, zonder hoop; een pessimist wien de leelijkheid en gemeenheid der moderne wereld te nijpend obsedeerde, om nog aan eenige schoonheid te kunnen gelooven.

Meer verfijnden, maar navrant-verfijnden, wien de taak was aangewezen de ontaardingen der weelde te hekelen, waren Wilke, de lijnen-virtuoos, en vooral de Noor Gulbransson, met zijn wrange geestigheid, zijn koude, snijdende, onbewogen satyre, met zijn lijnen die op lijzige wijze snijdend zijn. Bitter en wreed kan ook Blix zijn. Maar de veelzijdigste, de meest representatieve is Thomas Theodoor Heine, bij wien ik, mijn methode getrouw, uitvoeriger wil stil staan.

Heine is de verpersoonlijkte onrust onder 't masker eener ijzige lakonie; hij wordt hulpeloos voortgejaagd en schijnt zich niet te bewegen; hij is een droomer, een dichter, een zoeker der schoonheid, die zich gedwongen voelt in schrijnende lijn-

nen, in lijnen welke de rationeele strakheid van een machine hebben, de wreedheid van zijn tijd te vertolken, die deze wreedheid vertolkt en tegelijk er zich met heel de kracht van zijn voelen tegen verzet. maar voor wien al de oude vormen der schoonheid een verleiding beteekenen.

De donzige gemoedelijkheid van den Biedermeyer-stijl, de koele verklaardheid van het Empire, de speelsche sierlijkheid der Rococo: hij schijnt er al de bekoringen van te ondergaan, maar hij weet te goed dat deze kunstmatig herleefde schoonheden leugen geworden zijn. Onder den schoonen schijn der weelde zag hij weifelloos de realiteit van zijn eeuw, de realiteit der liefdeloosheid, die hem zelf verlamde.

De kunstenaar en de realist komen in Heine tot een onverzoenlijk conflict, de mensch die schoonheid zoekt, schoonheid van leven, van vorm, van verbeelding, en de mensch die, wetend, hatend, de bitterste werkelijkheden psychologisch ontleedt. Groot stylist is hij gebleven, maar telkens verwierp hij zijn eigen schoone vondsten, die slechts vergeefsche herinneringen waren, en dwong hij zich tot een realisme, dat geen mogelijkheid van verbeelding of schoonheid meer schonk. Te bang was hij toe te geven aan de ziekte van zijn volk: de romantische sentimentaliteit. Te bang was hij zich als aestheet te verheffen boven een wereld die geen vorm van schoonheid meer rechtvaardigde. De kunstenaar en de realist konden zich niet verzoe-

nen, daar de mensch niet lief kon hebben. Slechts in haat en cynisme kon hij leven en lijden. Een verharde ziel is Heine, die nooit iets verdoezelde, nooit iets vermooide, een ontgoochelde en verbitterde geest: de schepping, het slachtoffer van zijn harden, straffen en harteloozen tijd, dien hij aanvaardde, dien hij uitdrukte en dien hij beschimpte.

Treffend heeft hij dit conflict uitgesproken in een overigens cerebraal schilderwerk: „der Dichterling." Dit „dichtertje" is de romantische poëtaster, naar de gedaante een dandy uit den tijd van Chopin, droomer uit gemakzucht en uit eigenliefde, die, den breed-vleugeligen Pegasus berijdend, op 't onverwachtst door het geweldig ros ter aarde wordt gesmakt om door twee naakte, ranke meisjes — symbolen van 't hardvochtig jonge werkelijkheids-leven — te worden uitgelachen. Zoo vergaat 't den hoog-gestemden aestheet, die nog droomen wil in onze wereld . . .

En men moet zich indenken, wat voor het Duitsche voelen de dichters-houding beteekent; men moet zich indenken, hoe dit volk, sinds dien anderen Heine, den zanger der smachtende minneliederen, zich aan den romantischen waan bezondigde, om de beteekenis en de tragiek van dit werk volkomen te begrijpen. Was niet de groote Nietzsche zelfs, trots zijn schoonen haat tegen het gefemel en de dogmatiek der levenlooze braafheid, trots zijn kreet om waarheid, een der laatste offers

der verleugende, Duitsche romantiek geworden? Want de geestelijke machtsidee, door Nietzsche zoo verzekerd tegenover de liefdesidee van 't Christendom gesteld, wat was zij in wezen anders, dan de romantisch opgetooide verbeelding der liefdeloosheid en der heerschzucht van het modern imperialisme, dat nergens boozer gestalte kreeg dan juist in dit illusionaire Duitschland met zijn ... Real-politik?

Na den zwendel in gevoel was alle gevoelsleven verdacht geworden en pleegde de geest zelfmoord in 't cynisme. „Gemütsmenschen" heet een rubriek der Simplicissimus-prenten: er moest veel gebeurd zijn in Duitschland eer het „Gemüt" stelselmatig gehoond kon worden!

Zonder lach, zonder spot haast, zonder de makabere gratie van een Toulouse Lautrec, rekent Heine af met zijn wereld. Het schertsend woord, waarmee de Franschen haten, is verstomd. Maar ook de smart raakt verdrukt, de smart, die Lautrec's werk een zoo tragisch accent geeft. De haat, de haat van een Forain, is tot een wrok verstard.

De sentimenteele mensch, de Duitscher, heeft in zijn ontgoocheling zich zelf neergeslagen, hij heeft zich, in starren hoogmoed, gedwongen tot een cynisme, dat zelfs in 't negatieve geen scepsis toelaat. Op duivelsche wijze is Heine in ernst.

Het felst is hij in zijn bitter realisme, in dit realisme dat geen enkelen vorm van schoonheid meer duldt, dat slechts constateeren en ontleeden

en schimpen wil. Boosaardige charges heeft hij gegeven van het armenleven in de kale buitenwijken der fabrieksstad; maar ontroerend worden deze uitbeeldingen eerst, waar Heine niet chargeert, waar hij geen genoegen heeft aan zijn aftakeling, waar hij bijna medelijdend zou worden.

'tIs voorjaar, maar voorjaar in een vuile, vervallen fabrieks-omgeving. Tusschen de beklemmend-gure chaös der hooge muren, der rommelige verlatenheid, is een vruchtboomje gegroeid, dat armelijk nog meedoet aan 't groote lentefeest der natuur, ver weg, dat zijn schrale bloesems schuchter opheft naar den hoogen hemel. Een gedegenereerd en half verdierlijkt jongentje, vrucht van sjofele liefde, kruipt voorzichtig over de afval, de scherven, de verbrokkelde muren, naar deze plek, waar de schoonheid der aarde nog even glimlacht (afb. XXV).

De hel der burgerlijkheid is zelden zoo gruwlijk uitgedrukt. „Bilder aus dem Familienleben" heette de reeks, waarin hij, schrijnend en naakt, de wanstaltigheid heeft gebeeld der burger-interieurs, met hun armelijke opschik, hun voosheid van karakter, hun crimineele leelijkte. Dat leelijkheid zonde is: Heine doet 't voelen. En in deze belachelijke en vreeselijke kamers speelt zich de onbewuste tragedie af van 't familieleven dat geworden is tot een doffe, doodsche schijnheiligheid, tot een angstig en vunzig samen-blijven van menschen die elkander geestelijk uitmoorden. Een

broeinest van berekenend egoïsme, van leugen en benepen misère, een graf voor alle leven en voor alle illusies, is het familieleven geworden, waar de kleine pogingen tot verheffing wegsmoren in een kliederige sentimentaliteit (afb. XXVI).

Het leven, zegt Heine, is tot mislukking en ontaarding gedoemd. Jonge gelieven dwepen in den stillen maannacht; maar aan den grooten hemel zien zij 't vizioen der kleine toekomst: hij, zeulend achter den kinderwagen; zij, een fletse, gore sloof; drenzende kinderen besluiten de processie. Het burgerlijk familieleven kweekt een broedsel van bastaarden, van lage lakeien-zielen die bereid zijn slaafs en hondsch zich te voegen onder 't reglement der heilige Bureaucratie, met haar drievoudig aangezicht: Staat, Leger en Kapitaal.

Een moeder en haar spichtig-bleeke en brave dochter bekijken het Venus-beeld: „Nicht wahr, Mama, ein anständiges Mädchen braucht nicht so schön zu sein".

De vraag doet zich voor, of een zoo naakte, haast mechanische ontleding van 't leelijke, als Heine, in zijn proletariërs-uitbeeldingen, vooral in zijn Bilder aus dem Familienleben, gaf, of zulk koud en wanstaltig realisme nog kunst mag heeten. Wanneer van Gogh de dierlijkheid beeldt in zijn Brabantsche boeren, weet hij door de kracht van zijn voelen het gruwelijke tot een donkere schoonheid op te heffen, zoodat wij steeds den grooten en edelen mensch voelen achter de ruw-

heid van zijn schepping. Maar bij Heine is 't of de leelijkheid der wereld de krachten van zijn voelen, van zijn geest absorbeert, verlamt. Er is geen vrijheid meer in dergelijk werk, geen vrijheid van geest, geen vrijheid van verbeelding. Men zou het, strikt genomen, zelfs geen karikatuur meer kunnen noemen, hoewel de aanklacht tegen de burgerlijke samenleving zeker oneindig feller nog is, veel boosaardiger, maar ook veel pregnanter, dan bij Daumier. Maar zijn aanklacht verstikt in een fatalisme. De gemeenheid der moderne wereld is voor Heine een fatum geworden, waartegen hij zich verzet in 't besef dat alle verzet vergeefs is. In een starren, intellectueelen hoogmoed verzet hij zich, zonder tranen, zonder lach, zonder liefde, zonder schoonheid. De haat, die hem vervult, is dof en strak geworden, omdat deze haat niet meer uit idealisme voortvloeit, omdat hij niets meer gelooft of hoopt en dus evenmin meer mededoogen kennen kan. Men zou van een geestelijken zelfmoord kunnen spreken. Het zedelijk voelen — deze verborgen grondslag van alle karikatuur — is hier stuk geslagen en daarmede zijn tevens de mogelijkheden der schoonheid vernietigd.

De kunstenaar Heine, de schoonheidszoeker, bleef zich verwezenlijken in de gestyleerde teekeningen (afb. XXVII). Hier ontrukt hij zich aan de beklemming van zijn documenteel realisme. De styleering is steeds vrucht der fantasie, is steeds van karakter, van wezen, synthetisch. Maar ook

in deze strenge, vereenvoudigde lijn-composities, die steeds sierlijk zijn en meestal van een *18e eeuwsche* sierlijkheid, openbaart zich Heine als een koel, scherp, intellectualist. Hij styleert vooral daar, waar hij de boosheden hekelt der rijken en der machtigen : de leege trots der fabriekskoningen en der bankiers, de perversiteiten der aristocratie, de mechanische levensbevrozenheid der bureaucratie, de bluf der militaire kaste, de dwaze en ontijdige praal aan 't hof. Buitensporige fantasieën heeft hij op deze wijze geteekend om de botheden en den waan te bespotten der feodale overleveringen.

Als ongemerkt gaan deze vlijmende karikaturen van een zoo geraffineerden stijl over in de belijdenissen van Heine's verlangen : de intellectueele schoonheden der 18e eeuwsche samenleving met haar lusthuizen, haar weelde-parken, haar elegante idyllen . . . Soms nadert hij de koude en navrante decadentie van een Aubrey Beardsly.

Dat onze samenleving ten onder gaat wordt haast bewezen door 't cynisme, de ontreddering, de machtelooze en kille smartelijkheid van kunstenaars als deze, wier daad niet 't karakter heeft van een persoonlijk gevoelen, maar juist bij uitstek maatschappelijk is en algemeen, wier daad den geest van heel een volk, van de moderne wereld hoonend uitdrukt.

Geen levenshouding heeft langer zin ; geen idealisme is houdbaar ; elke overtuiging wordt belache-

lijk. Moe en bitter zijn de harten. Eéne aandoening overheerscht: die der volledige ontgoocheling, een ontgoocheling welke zich tot een hard verzet verscherpen kan, maar die den geest doodslaat.

De essentie van alle kunst, van heel het leven, de innerlijke vreugde, kon in deze sfeer niet meer opbloeien. De vreugde was weg, daar voor liefde, goedheid en geestelijke vrijheid geen plaats bleef. Omdat de vreugde verstikt was, kon de smart niet tot een werkelijke tragiek zich opheffen.

Zoo ging het inwendig ontredderde Europa den wereldoorlog tegemoet.

Toen de oorlog losbarstte, had Simplicissimus geen waardig woord meer te spreken. Hoe hadden deze kunstenaars het kunnen spreken, zij, die wel wisten wat zij leden en haatten, niet wat zij hoopten en geloofden, die zelfs geen vaderland hadden om lief te hebben?

Niet uit nationalistischen trots mogen wij hier wijzen op een Hollander, die, hoewel geringer dan de grooten, toch zuiver van menschelijkheid wist te blijven: Albert Hahn.

Van de Duitschers, in 't bizonder van Heine, heeft Hahn ongetwijfeld geleerd. Zijn stijl heeft hun straffe, stugge gebondenheid. Ook hij kon in strenge lijnen, in breede vlakken zwart en wit zijn gedachte synthetisch uitdrukken. Met meer recht zelfs dan bij de anderen zou men van een ornamentale karikatuur kunnen spreken. Heine's twee-

spalt heeft hij niet gekend: hij kon in de vormen der schoonheid hekelen en hij kon het realisme stijlvol synthetiseeren. Zijn verbeelding was zoo rijk niet, zijn uitdrukking zoo fel niet, zijn psychologie zoo scherp en pregnant niet; de problemen, die hij uitdrukte, waren van lokaler belang: ze raakten de cultuur zijner dagen minder; hij was in alle opzichten de zoon van een kleiner, gemoedelijker volk, waar de conflicten zelden tragisch worden. Den aard van dit volk deelde hij: Hahn had meer van den toeschouwer, dan van den strijder en een gevoel voor het stemmingsvolle en intieme is hem steeds eigen gebleven, heeft wel eens de kracht zijner satyre verbroken. Zijn karikatuur is dikwijls te ernstig, te zwaarwichtig zelfs, om fel te kunnen zijn. Een voorzichtig overleg verving wel eens de intuïtieve verbeelding. Maar Hahn was zuiver; de krachten, waarover hij beschikte, wist hij te gebruiken, te ontwikkelen, daar hij ze ongedwongen in dienst stelde van zijn idealisme. Men voelt in Hahn's werk steeds den nobelen mensch. Hahn had 't geloof, dat hem in staat stelde een partijzaak te dienen zonder kleine, verpolitiekte partijdigheid. De partijzaak leefde in hem als de zaak der menschheid in haar geheel, zoodat ook de politieke prent — waartoe hij zich vrijwel bepaalde — steeds boven het polemische uitrees. Zelfs de politiek van zijn kleine land werd bij hem dikwijls de aanleiding tot teekeningen van algemeen menschelijke waarde.

In hèm leefde de groote, boven-nationale gedachte. En nooit bleek hij grooter, dan in de dagen toen een verleugend nationalisme den oorlogsgeest op deed vlammen.

Voor Holland althans is Hahn een belangrijke figuur geweest: de eerste, tot nu toe de eenige, karikaturist die naast de groote buitenlanders zich werkelijk handhaaft (afb. XXVIII).

VI.

Rondom Millet.

Erkend moet worden, dat de karikatuur, hoe ook boeiend, toch niet ten diepste ontroert en dus niet geheel bevredigt.

Dogmatici hebben gezegd, dat de „prent", dat houtsneê of litho, nooit de waarde kan hebben van teekening of schilderij, waar de gedachte van den kunstenaar zich *directer* uitdrukt; zij willen zeggen dat de prent een meer verpopulariseerde vorm is der beeldende kunst, een democratische vorm, terwijl de geest van nature aristocratisch is.

Maar deze redeneering dunkt mij meer theoretisch dan psychologisch.

Is de psychologische reden van de beperktheid der karikatuur niet deze: dat de spot nooit zoo diep, nooit zoo tragisch zijn kan als de liefde? De karikatuur is uit een ethisch voelen ontstaan en kent dus het conflict des levens; maar, zooals reeds door mij gezegd werd, zij stijgt niet boven het conflict uit, zij is van nature niet wezenlijk tragisch. De spot is niet tragisch. Spot en scherts,

hoe vlijmend of hoe heroïsch ook, vernietigen de gevoelskrachten die het leven als een tragedie doen beleven. Daar het tragische in de satyre verondersteld is, maar verdrukt blijft, kan zij het woord der bevrijding niet uitspreken. De lach gelooft niet aan de grootheid van 't leven.

De satyre is niet geheel geloofwaardig. Zij wil dit niet zijn. Zij is niet onbevangen; zij is, evenals de sentimentaliteit, tendentieus. Men zou haar de omgekeerde romantiek kunnen noemen, werkend met tegengestelde middelen, met de middelen van het intellect. En omdat het intellect een kracht is en 't onnatuurlijke gevoel, de sentimentaliteit, een zwakte, daarom is de satyre even waarachtig als de sentimenteele romantiek leugen blijft.

Hoe de satyre, tegen 't einde der 19e eeuw, in hoogmoed en intellectualisme verstarde en eindelijk de ontspanning van den lach niet meer kende, hoe de satyre alle natuurlijke gevoelskrachten opteerde, hebben wij trachten aan te toonen.

Ik behoef de namen Daumier of Steinlen slechts te noemen, om te doen gevoelen, dat 't hier gezegde met omzichtigheid gezegd moet worden. Uit vele karikaturen kan men het begrip der karikatuur abstraheeren; maar de levende en scheppende karikaturisten zijn veelomvattende *persoonlijkheden*, die dus dit begrip nooit geheel, nooit uitsluitend vertegenwoordigen. In een man als Daumier voelt men een ontzaglijken ernst. Men voelt

dezen ernst achter zijn lach. En 't is deze ernst, die zijn lach zoo beteekenisvol doet zijn. In de hoogste momenten van zijn arbeid zwijgt de lach en zegeviert de ernst. Maar toch kan, zonder eenige dogmatiek en buiten alle theorieën om, worden erkend, dat de grootste geesten niet bij uitzondering en niet als ondanks hen zelf dezen ernst vertolken: heel hun voelen leeft *in* die sfeer van ernst. Ik zeide 't reeds: een hoog gestemd dichter zal geen karikaturist zijn.

Door haar rijkdom en scherpte van psychologie, door haar kritiek op de samenleving, door haar diepe sociale beteekenis heeft de moderne karikatuur groote overeenkomst met vele machtige uitingen der 19e eeuwsche literatuur, in 't bizonder met den psychologischen roman. Zij is deze veel meer verwant dan de impressionistische schilderkunst dier dagen, welke, vooral als landschapkunst, als stemmingskunst, geen beeld geeft van 't innerlijk leven, van de conflicten, de problemen, de idealen, van het karakter zelfs, der moderne menschheid. Zulk een beeld geeft ons de karikatuur. Maar toch hebben de groote schrijvers der 19e eeuw machten ontwikkeld, diepten gepeild, smarten beleden, droomen uitgesproken, waarvan wij bij de gelijk gestemde karikatuur dier dagen nauwelijks een weerschijn zien.

De karikatuur, zeide ik, is de kunst van het conflict, van den strijd. En we hebben in deze studie vooral de uitingen van *maatschappelijken*

strijd willen verzamelen, ontleden en samenvatten. Alle strijd echter is gedoemd te verdoffen en onvruchtbaar te blijven indien er niet momenten zijn van bevrijding uit 't strijdend conflict. Deze bevrijding, die steeds een religieus karakter heeft, tracht de karikatuur te ontgaan: van daar haar verwrongen idealisme en haar verwrongen verbeelding; van daar dat zij slechts in het *groteske* de realiteit der dingen tot de symboliek van den geest omscheppen en synthetiseeren kan. Het idealisme, de schoonheid, kan zij niet rechtstreeks uitdrukken. Ik heb dit in het 3e hoofdstuk reeds uitvoerig betoogd.

Zoo is het zeker geen toeval, dat het blad, waarin Steinlen het meerendeel zijner prenten deed verschijnen, de Gil Blas, steeds op een der pagina's een uitbeelding gaf van jonge, naakte, zeer schoone vrouwen. In deze, allerminst obscene, eer edelaardig-akademische voorstellingen werd als 't ware een compensatie gegeven voor de verwrongen waarheden, welke op de andere bladzijden van het satyrisch tijdschrift de teekenaars spraken. Het was, als wilde men met die ideale vrouwenbeeltenissen zeggen: en toch is het leven schoon!

Een klassiek ideaal werd hier, hoe mat dan ook, beleden, een ideaal dat 't Fransche, het Latijnsche volk zeer vertrouwd is, maar dat desniettemin in de 19e eeuw haast geen mogelijkheid meer had zich te rechtvaardigen. Niet uit een persoonlijke

gril had de groote Daumier, in reeksen teekeningen, het verleugend klassicisme in al zijn uitingen gehoond.

Steinlen zelf wist, dat dit idyllisch idealisme der paradijsche zinnelijkheid niet de eenige en niet de beste wijze is om zijn geloof in het leven — zijn geloof trots alles — te belijden. Op zijn zacht-ironische wijze vond hij de wijsheid dier liefde, welke geen werkelijkheden afwijst, doch die alle werkelijkheden, hoe boos wellicht ook, doordringt en van zelve in den geest verzoent.

Het zou lang duren eer in deze richting de machtige waarheden konden worden uitgesproken. Daartoe moest eerst de langzamerhand verleugende romantiek der 19e eeuw doorzien zijn, wat te moeilijker was daar schijnbaar juist deze romantiek een revolutionaire houding in haar diepere vormen uitdrukte [1]).

Bij den aanvang der 19e eeuw, na de prachtige, massale enthousiasmes en de vulcanische beroeringen der Fransche Revolutie, na de verbijsteringen van het Napoleontisch tijdperk, was de wereld, was vooral het voornaamste cultuurland dier dagen, het Fransche, rijk aan kunstenaars, aan schrijvers en dichters, die in de wereld der veranderde, maar allerminst verheffende of geestdriftwekkende werkelijkheden, in de matte, uit-

---

1) Een Shelley der schilderkunst is er niet geweest. Hoe doodsch en leeg wordt een David, waar hij bewust idealiseert in zijn allegorieën.

geputte, nuchtere maatschappij hunner dagen, zich niet langer thuis gevoelend, redding zochten in een geestelijke vlucht: een vlucht uit de werkelijkheden, uit de maatschappelijke wereld, een vlucht naar de natuur met haar troostrijke eenzaamheid, die den mensch niet belette zich onschuldig en schoon en groot te wanen. En deze verbeeldden zich de ware hervormers, de heroïsche apostels der vrijheid te zijn.

De maatschappij was de wereld der conventies: zij echter wilden zich zelf zijn. De maatschappij was de onnatuur; en uit onnatuur kwam alle menschelijke boosheid voort: zij echter hereenden zich weer met de natuur en hadden aan de boosheid der wereld geen deel.

In hunne woorden hooren wij een zwakke nagalm van Jean Jacques Rousseau's smartelijke en verlangende vrijheidsroep en van zijn natuurgeloof, maar slechts in dezen zin, dat deze teleurgestelden, weemoedigen en hooghartigen al Rousseau's zwakheden geërfd schenen te hebben: zijn vaagheid, zijn onevenwichtigheid, zijn weekheid van gemoed, terwijl we juist dat, wat schoon en eerbiedwaardig was in den grooten 18e eeuwer: Rousseau's warmte, zijn strijdende eerlijkheid, bovenal zijn brandende menschenliefde, in hen niet langer hervinden. Uit lafheid en zelfzucht vluchtten zij weg naar de natuur, die hen slechts een oneindige en machtelooze melancholie brengen kon, een gevoel van leegheid en onvoldaan-

heid, dat zich eerst heiligen zou bij hen, die den waan hunner steriele zielsverhevenheden durfden breken om zich te toonen in hun armzalige geringheid. Weinigen slechts die de kracht hadden in een „Réné" of een „Adolphe" zich te vonnissen en vonnissend zich voor verre nageslachten te rechtvaardigen. Zij die deze kracht der zelf-analyse bezaten, konden groote vermaners zijn, geen strijdende, strevende aanvaarders van hun tijd.

Hoe deze zelf-analyse de psychologische roman voorbereidde, die zich na Stendhal tot een zoo diepe en rijke belijdenis der moderne menschheid ontwikkelen zou, die in Ibsen tot een machtige sociale dramatiek aan zou groeien om eindelijk in Rusland de beteekenis te krijgen van een religieuze, het sociale probleem omvattende belijdenis, kan hier niet uiteengezet worden. Hoe, aan den anderen kant, de romantische natuurliefde, welke uit een zoo reëele en begrijpelijke maatschappijhaat was ontstaan, zich in de schilderkunst zuiverde en zich verwezenlijkte tot een bloei van natuurlyriek zoo rijk als nog nooit in Europa was mogelijk geweest, wèrd reeds uiteengezet, waarbij echter tevens moest worden erkend dat noch deze natuurlyriek, noch het daaruit gegroeid impressionisme, waarvoor de objectieve wereld geen beteekenis meer had, een beeld geven van de idealen, de conflicten, den werkelijken geest dier dagen. Het impressionisme heeft de schilderkunst

verlost van alle litteraire bijbedoelingen, maar het kon dit slechts doen door zelf zeer elementair te blijven en aan psychische waarden arm. Als zuivere schilders boeien ons een Manet, een Monet, een Breitner, een Signac steeds, als persoonlijkheden, als zinnende geesten, als vertegenwoordigers eener cultuur nauwelijks. Welk een kloof scheidt hen van een Ibsen!

Het revolutionair sentiment der romantiek moest zich verinnerlijken, eer het zich op overtuigende wijze in de kunst uitdrukken kon. Victor Hugo, na Tennyson de meest representatieve dichter der burgerlijke samenleving, wien echter reeds de groote, doch steeds meer verbasterde en vergeten idealen dezer samenleving onvoldaan lieten, daar deze idealen, de idealen der Revolutie, tot ijle leuzen en gelegenheidsphrazen verbleekten, heeft in vage woorden, in een vaag enthousiasme, in vage vervloekingen ook, een nieuwe wereld, een nieuwe menschheid geprofeteerd, maar nooit geven deze daverende vrijheidsgedichten den indruk geboren te zijn uit 't hart van een mensch, die de realiteit zijner eigen wereld diep doorleden, of ook maar scherp doorzien heeft.

Vergeefs, haast misdadig, is de revolutionaire houding bij hen, die veel en makkelijk praten, vaag en zwierig voelen, globaal en pathetisch vonnissen, maar die weigeren koel te zien, kritisch te denken, ernstig te begrijpen en diep te lijden. Menigeen speelt den opstandige, daar hij beseft niet genoeg

te lijden. Zijn leed bestaat hierin dat hij *niet* lijdt en zoo dwingt hij zich tot 't uiterlijk gebaar van hem wiens lijden zich tot rechtvaardigheidsliefde omschiep en wiens verzet door deze liefde gerechtvaardigd wordt. Juist wie veroordeelt, moet de wereld, die hij veroordeelt, volledig kennen en doorvoelen. Alle groote opstandigheid veronderstelt een groot vermogen van wereldaanvaarding en vooral een diepe bereidheid van werelddoorlijding.

Van dieper beteekenis waren zeker de revolutionaire hartstochten van hen, die men wel eens als reactionairen ziet: een Viollet-le-Duc, den machtigen ijveraar voor de beginselen der Gothische bouwkunst, in Frankrijk, een Ruskin en Morris in Engeland. Zij werden historisch gezinden, daar de eigen tijd geen mogelijkheden bevatte van een hoogere cultuur die zich in een monumentalen stijl uit kon drukken. Hun verzet tegen de gemeenheid en platheid van de moderne maatschappij wendde zich om tot een liefde voor een schoon verleden, dat echter onherroepelijk „verleden" was. Zij werden noodzakelijk historisch gestemden, daar hun zedelijk willen het willekeurige en voorbarige eigen was der ongeduldigen, al was het dan ook altijd een historische gezindheid terwille der toekomst. Nooit hebben zij het verleden om zich zelf liefgehad; en ook was het steeds een bepáàld verleden, het laat-middeleeuwsche, dat zij vereerden: geen aesthetische objectiviteit, maar een zedelijk

willen kenmerkte hun liefde. Zij zochten het *voorbeeld*. In de eerste plaats zijn zij zelf een voorbeeld geworden: het voorbeeld hoe de zedelijke wil, die uit een nobele ongedurigheid niet met de levende werkelijkheden zelf rekening wil houden, noodzakelijk reactionair moet worden in zijn uitwerking. De nooden van een tijd zijn slechts te overwinnen door deze nooden te doorlijden: want slechts uit dezen nood kan het nieuwe, levende ideaal, als een reddende kracht, geboren worden. De opstandige mensch moet de lijdende mensch zijn; hij moet begrijpen en gelooven; de ziekte van zijn tijd begrijpen, den geest van zijn tijd gelooven. Alle voorbarigheid wreekt zich, in het maatschappelijke leven zoowel als in het persoonlijke.

Ik heb een drietal genoemd. Van dit drietal was Viollet-le-Duc de meest archaïsche: een schoone, manende herinnering, een nobel historicus, een zeer zuivere persoonlijkheid. Ruskin is de diepste mensch wellicht geweest, ook de meest tragische: tegen hem in 't bizonder werd 't hierboven gezegde gericht. Het is ontstellend te ontdekken hoe bitter weinig van al Ruskin's kritieken, kunstbeschouwingen, moraalpredikingen en wijsgeerig-economische verhandelingen den tijd — den tijd van enkele decenniën — heeft doorstaan, terwijl aan Ruskin's innerlijke grootheid niemand twijfelen kan. Men erkent deze grootheid, maar zij heeft geen gezag meer, zij imponeert nauwelijks meer, zooals die van Carlyle imponeert. Ruskin is het

tragisch en duidelijk voorbeeld van den mensch die zich zelf ethisch verkrachtte. Voor William Morris werd de hervormingsdrang het meest tot een bittere, praktische werkelijkheid. Terwijl zijn vriend, de geniale dichter-schilder Rossetti, zich aan de droomen-wereld zijner individualistische vereenzaming over bleef geven, terwijl voor Rossetti de droom het eenig werkelijke werd, zoodat hij aan zijn droom zich uitputte, werd voor Morris droom een droomerij. Realiteit wilde hij, ook als kunstenaar. Een kunst verlangde hij, die weer de ideale uitdrukking zou zijn der samenleving; nu reeds wilde hij een kunst zien ontstaan zooals deze in een zuiverder gemeenschap behoorde te zijn, een kunst die het sociaal conflict weer te boven zou zijn. Maar het besef der tijdelijke onmogelijkheid, der te willekeurige voorbarigheid van zijn willen dreef hem tot den socialen strijd. De liefde voor de kunst maakte van den heldhaftigen en enthousiasten Morris een sociaal hervormer, een politiek propagandist, niet theoretisch en niet in zijn werkkamer, maar in de volksmeetings en in de straten van Londen.

Het meest positieve in den arbeid dezer groote strevers is, dat zij ons den essentiëelen geest der middeleeuwsche cultuur als een symbool hebben voor oogen gehouden: haar rijke, levende, beheerschte volksbeschaving, haar hooge, religieuze geesteshouding, geheel haar *toon*. Maar wij kunnen niet weer naïef worden als de Middeleeuwers en

waar veel in de middeleeuwen voor onze menschheid onverwezenlijkbaar geworden is en zelfs tegen onze verlangens in strijdt, heeft zich deze liefde steeds wonderlijk vermengd met een Griekschen schoonheidszin, waardoor zij vaak het karakter kreeg eener al te landelijke idylle. Zelfs de puriteinsche Ruskin was gedeeltelijk een echte heiden, die — naast zijn vereering voor Giotto — een onverwachtsch en uiterst verwarrend, maar mateloos enthousiasme aan den dag legde voor den Olympiër van het pralend Venetië, Veronese. Wie Morris' John Ball leest: deze beminnelijke evocatie van 't Middeleeuwsche Engeland, ziet een wereld voor zich van schuldeloozen en kinderlijken en vrijen: een Grieksche wereld eer dan een katholieke.

Hetzelfde karakter heeft de kunst, uit deze richting voortgekomen: die van een Puvis de Chavannes in Frankrijk, deze Antieke Middeleeuwer, van de Beuronerschool in Duitschland, van Delbeke in België, van Der Kinderen en den lateren Toorop in Holland. Van Konijnenburg en Roland Holst, wier scheppingskracht niet steeds door hun bewustzijn heenbreekt, hebben, daar het Katholicisme hen niet bezielen kon, steun gezocht bij de Engelsche Prae-Raphaëlieten, bij Burne Jones en Rossetti, in wier werken de Italiaansche Renaissance in gansch haar schoone verwikkeldheid, nogmaals, als een verlokkende droom, herrees.

Echter, een beschouwing dezer kunst valt buiten

het kader mijner studie. Dat zij, in de rijke en stijlvolle vormen van een bemind verleden, toekomstmogelijkheden opent, kan vertrouwd worden. Sociale werkelijkheden drukt deze kunst, die het sociaal conflict bij voorbaat oplost, niet uit [1]). En deze realiteiten moesten doorleden zijn, eer de droom gestalte kon worden.

Daumier heeft, buiten de karikatuur om, teekeningen gemaakt, enkele schilderwerken ook, ontstaan uit een zuivere belangstelling voor het leven van het zwoegende volk. Ik denk b.v. aan zijn uitbeeldingen van een 3e klasse-waggon, waar men, rij achter rij, de zwaargebouwde boeren, de pezige, knoestige arbeiders, de vroeg-verlepte vrouwen, de kinderen en de schonkige meiden zitten ziet, pratend, spelend of slapend op de ruw-houten banken. Een ongezocht rhythme bindt de vele figuren te zaam, die elk afzonderlijk zijn uitgebeeld met een fel meelevend psychologisch begrip, sterker en doordringender dan den Oud-Hollandschen boerenschilders is eigen geweest. Echter, niet den grooten, den grootsten, karikaturist, was het gegeven deze belangstellingen en gevoelens in scheppingen te verbeelden, die door hun ontroerende

---

1) Een afzonderlijke plaats nemen de oudste wandschilderingen van Roland Holst in, die den socialen arbeidersstrijd symbolisch uitdrukken: de bedoeling overheerscht hier nog den vorm, zoodat men van een heroïsche allegorie zou kunnen spreken.

menschelijkheid een blijvend en nobel monument konden zijn van den tijd. Dit was hem gegeven, die eenvoudig, zuiver en goed als Daumier, hoewel diens kracht, diens rijkdom, diens psychologie missend, iets op hem vóór had: een eenigszins primitieve vroomheid. Ik heb Millet genoemd (1815—1875).

In Daumier leefde nog de romantische mensch, de romanticus die den „bourgeois" haat, die den eenzamen Don Quichote vereert als den waren mensch, die ook den kunstenaar als een Don Quichote ziet. Ik heb daàr reeds op gewezen. Veelzeggend is het grandioos portretje dat Daumier schilderde van den landschapschilder Rousseau (afb. XI). Recht overeind rijst de haast al te ranke gestalte, die iets ridderlijks heeft en iets sjofels, uitdagend en elegant tegelijk in houding en gebaar. De rechterhand rust op de heup, als zocht Rousseau het gevest van den degen, dien hij behoorde te dragen. Een donkere baard, zware lokken omvatten zijn mager gelaat met den haast dreigend uittartenden blik. Een hooge vilthoed bedekt, als een fantastische helm, het zwierig en profetisch hoofd. Niet zoozeer het portret van Théodore Rousseau hebben wij te zien in dit schilderijtje; het doet veel meer aan als een verbeelding dan als portret. Het is de verbeelding van den romantischen kunstenaar, die heroïsch, uitdagend, in het leven staat, die de moderne reïncarnatie is van Don Quichote! Don Quichote is voor Daumier de ideale mensch,

Ratapoil zijn maatschappelijke verbastering, de kunstenaar zijn moderne vertegenwoordiger.

Met dezen vorm van romantiek heeft Millet gebroken. Hij ziet geen verfoeibare burgers en heroïsche artiesten: hij ziet de armen, de boeren, die de ware menschen zijn.

Niemand zou Millet's kunst willen prijzen als een voorbeeld van originaliteit. Velen hebben hem zijn geijktheid verweten. Maar wie zou kunnen ontkennen, dat deze naïeve kunst, met haar eer stereotiepe voorstelling, een der schoonste openbaringen bevat van de 19e eeuw, dat geen vóór hem gezegd heeft, wat Millet zeide, dat zijn arbeid het karakter heeft van een plotselinge daad? Voorgangers in den gewonen zin, had hij niet. Als een noodwendigheid is dit schoone, menschelijke werk ontstaan. In den zuiveren zin had Millet de oorspronkelijkheid der genieën. Geheel oorspronkelijk was hij, zonder in 't minst uitzonderlijk te zijn. Geheel oorspronkelijk en in diepen zin traditioneel. Zijn traditionalisme werd de oorzaak zijner oorspronkelijkheid. Geheel zelfstandig was hij en toch volkomen algemeen, zoo zeer algemeen dat zijn kunst zelfs de onontwikkelden, de aesthetisch minst geschoolden — juist dezen misschien het meest — ontroert.

Heel zijn leven was het onwankelbaar overtuigde eigen, dat slechts bij de menschen van groote gevoelskracht niet tot een verenging wordt. In volkomen argeloosheid was hij eenzijdig en over-

tuigd. Argeloos als de kinderen was hij, als het volk. Op mannelijke wijze was hij kind en op bewuste wijze volk. Millet had die soort karaktervaste en elementaire oorspronkelijkheid, welke de groote eigenschap is van hen, die, uit het volk geboren, de incarnatie schijnen van het begrip „ras".

Als Millet van zijn familie verhaalt, de stoere boeren van Normandië, ziet men een primitief heldengeslacht voor zich, streng, vroom en sterk. Zijn grootmoeder zag hij als een soort heilige. Alle landloopers nam ze op aan haar haard en nooit liet ze hen zonder gevulde knapzak huns weegs gaan. Ongeletterd waren zij niet, de Millet's: de oudoom van den schilder, een molenaar, las Pascal en Montaigne — deze twee polen! — en zijn oom, een priester, las met hem Augustinus in 't Latijn. Augustinus en de Bijbel vormden de lectuur zijner jeugd. Later las hij graag Homerus, Dante. De Bijbel bleef zijn dagelijksche troost. Millet behoorde tot hen, die rustig voortbouwen op de fundamenten van hun jeugd. Het gezin, de tradities, het land: ziedaar zijn jeugd, en ziedaar de elementen van zijn geest.

Van den beginne af aan heeft Millet onbewust zijn taak gekend. Als jongen, bij zijn ouders thuis, maakte hij een teekening die hij later in zijn atelier aan den wand hing: „Iets anders heb ik nooit gemaakt", placht hij te zeggen. „Mijn denkbeelden over kunst stonden vast, toen ik in Parijs kwam."

Hij haatte Parijs, dat hij „somber en vervelend"

noemde. De waarheid moet zijn geweest, dat hij de *stad* haatte, het wezen van een stad. Hij haatte het tooneel. (Evenals de Zwitser Steinlen, maar deze leerde de stad liefhebben.) Hij haatte de elegante en vlakke levenssfeer der 18e eeuw, een Boucher, een Fragonard. Den strengen Mantegna stelde hij boven Titiaan. (In *die* dagen!) Titiaan was hem het begin der „belle peinture"; en met belle peinture had hij niets van doen: hij zag er het verval in der ware kunst. Kunst moest geen weelde zijn; het schilderen moest geen wellust worden. Hij zocht, zeide hij, „het fundamenteele" van menschen en dingen, niet de schilderachtige schoonheid dus, maar het karakter. „Behalve aan Michel Angelo en Poussin heb ik mij gehouden aan mijn eerste neiging voor de Primitieven, voor die eenvoudige, kinderlijke onderwerpen, voor die onbewuste uitdrukkingen, voor die wezens die niets zeggen maar die zich vol leven voelen, of die geduldig, zonder kreten, zonder klachten lijden, die de menschelijke wet ondergaan en bij wie het zelfs niet opkomt er aan wien ook de reden van te vragen." Men ziet hoe deze waardeering der Primitieven een karakteriseering is van Millet! Kenmerkend ook in zijn uitdrukking „de menschelijke wet"; wat hij daaronder verstond, heeft hij elders uitgesproken: „Tu vivras à la sueur de ton front, est il écrit depuis des siècles: destinée qui ne changera pas".

„Ce n'est jamais le coté joyeux qui m'apparaît;

je ne sais pas où il est, je ne l'ai jamais vu", schrijft hij in een brief van 1850. Hij ziet „la triste condition humaine, la fatigue" .... maar: „la douleur est peut-être ce qui fait le plus fortement exprimer les artistes". Het scheppen zelf was voor hem een worsteling, een schoone smart, een offerdaad. „L'art n'est pas une partie de plaisir. C'est un combat, un engrenage qui broie". Zijn begrippen over kunst waren in geen opzicht te scheiden van zijn levensbesef.

Alles in hem is tot een éénheid saamgegroeid, de mensch en de kunstenaar, de figuurbeelder en de landschapschilder. „Il n'y a pas de vérité isolée", zeide hij. Zooals Millet de boeren zag, zoo voelde hij ook de velden, de boomen, de hofsteden aan: zwaarmoedig, ernstig, vol majesteit, bovenal menschelijk. Hij ziet de natuur van uit den mensch. In den akker ziet hij het veld van den menschelijken arbeid; een boerenhuis is voor hem schoon om het menschelijk leven dat er zich in uitdrukt; de dieren worden de stomme metgezellen van den mensch, dezen op verheven wijze verwant. Als hij spreekt van „la vraie humanité, la grande poésie", verstaan wij zijn bedoeling.

De menschen, die met de natuur niet één waren, boeiden hem niet; hij vond ze niet „wezenlijk". Voor hem bleef de menschheid het boerenvolk. Maar juist daar hij deze boeren zag als essentiëel, kon hij in zijn uitbeelding van het boerenbestaan een groote en ontroerende belijdenis geven

van het leven in zijn algemeenheid. Geen loonslaven zag hij in de boeren, geen boeren in den engeren zin zelfs: eer zag hij hen als verbannen vorsten, geheiligd door hun arbeidsdoem. En zóó zag hij de menschheid.

Het moet hem vreemd te moede zijn geweest, toen hij in 1837, drie en twintig jaar oud, naar Parijs kwam. Hij heeft er zich nooit thuis gevoeld, ook later niet, wanneer hij, van uit Barbizon, de stad bezocht. En de Parijzenaars hebben hem lange jaren verguisd, zelden begrepen. Een intellectueel aestheet, een zoo brillant en scherp schrijver en kritikus als Huysmans, heeft zich voor de wereld geblameerd door — na Millet's dood nog — een felle acte van beschuldiging op te stellen tegen dit werk, dezen geest, een tintelende, hatende kritiek, welke slechts de geborneerdheid aantoont van de intellectueelen, de aestheten, de beschaafden (Huysmans „Certains"). Een Fransch schrijver onzer dagen, Elie Faure, maakte 't nog steeds niet veel beter (Histoire de l'Art, dl. IV.) Ook Millet had zijn eenzijdigheden, — maar deze zijn nu eenmaal wat eerbiedwaardiger . . .

Het idealisme van een man als Millet, evenals dat van een Giotto, is schijnbaar een banaliteit. Het ernstigste woord is het eenvoudigste, maar het zal, wanneer de argelooze mensch het uitspreekt, steeds een ergenis zijn voor hen, die hun eigen gecompliceerdheid bewonderen. De wijsheid der liefde is hun niet genoeg „interessant" om geloofwaardig te zijn.

In Parijs verloor Millet tijdelijk zijn richting. Hij maakte er — om den broode — schilderijtjes zonder persoonlijk accent; maar ook als hij vrijheid had gehad, zou deze hem waarschijnlijk niet hebben in staat gesteld zich te uiten. Hij zocht zich zelf, tot hij, in '48, midden in de Parijsche jaren nog, plotseling voor den dag kwam met een bescheiden, doch in zijn wezen diep en machtig werk, „le Vanneur", een innig doorvoelde uitbeelding van 't simpel boerenleven. Zijn verleden was weer in hem opgerezen, onontkoombaar, en riep hem tot de taak van zijn leven.

't Is de vraag of Millet zich zoo machtig uitgesproken hebben zou, indien hij niet in 't moderne leven, in Parijs, de eeuwige waarde en de verheven waarheid beseft had van de droomerige gevoelens zijner jeugd. De tradities van zijn wezen moesten, door den schok der tegenstellingen, tot bewustzijn komen om zich met de oorspronkelijkheid der overtuiging en der liefde te kunnen uitdrukken.

Van toen af aan, met zijn gezin als een boer wonend in de kleine hoeve van Barbizon, schiep hij, onverstoorbaar, moeitevol, worstelend, dien indrukwekkenden arbeid: het epos van den arbeidenden mensch.

Tot hen behoorde Millet, voor wie de kunst een missie is. Hij kon zich eerst uitspreken toen hij zich zijn missie bewust werd.

Er waren, in zijn tijd en in zijn land vooral, schilders die een rijker verbeeldingswereld be-

heerschten, die schooner schilderden, wier kleur-expressie machtiger, wier vorm voller, wier lijn vaster of bewogener, wier waarneming scherper was. Wie hem iets stereotieps verwijt in zijn uitbeelding, zal niet tegen gesproken worden. En toch rijst Millet eenzaam op temidden zijner begaafde tijdgenooten en behoort hij tot de grooten der geschiedenis, tot de gezegenden onder de menschheid.

Het is de mensch Millet, die den kunstaar zoo groot doet zijn. En altijd waren de groote kunstenaars groot slechts door hun mensch-zijn. Een zuiver, een vroom, een goed mensch was hij, een kunstenaar die niet genieten wilde, maar zich belijden, die niet mooi wilde doen maar waar wilde zijn. En zijn waarheid werd groot en schoon om te zien omdat hij menschelijk voelde, omdat hij zeer bezield was, omdat hij diep lief had. Millet had die eene genade, welke meer waard is dan alle talenten: de genade der liefde. Dien eenen God diende Millet, die machtiger is en eeuwiger dan alle Goden die wij kenden en aanbaden: de God der liefde.

Wanneer wij Millet vergelijken met de boerenschilders en de volk-uitbeelders van 't verleden met een Breughel, een Brouwer, een Ostade, die in zekeren zin zijn leermeesters waren, dan voelen wij dat hij, hoe ook hun aller mindere als schilder (onbeteekenend, en zelfs zoet, kan zijn kleur zijn), toch iets op hen vóór had: een milder menschelijkheid,

een zielvoller wijsheid, een bewuster medelijden; het mannelijke medelijden dat soms Rembrandt zoo ontroerend beheerschte in zijn uitbeelding der armen.

Millet's grootheid is, dat hij dit medelijden tot het fundament maakte zijner kunst zonder in de leugensfeer der sentimentaliteit te verzinken. Het is niet 't medelijden, dat vanuit eigen bevoorrechting zich tot de misdeelden wendt; het medelijden wordt hier tot 't zedelijk beginsel van ons leven. Een zeker respect voor den mensch is in zulk een medelijden verondersteld.

In Millet's epiek is het respect met 't medelijden vereend. Een verheven droefgeestigheid spreidt zich uit over de wereld der zwijgzame, duldzame werkers, een droefgeestigheid die zoo groot aandoet, omdat zij meer is dan een individueele melancholie, doch met Millet's religieuze levensaanvoeling geheel verweven is. Het leven zelf was voor Millet een lijden; en wie dit lijden geduldig en ootmoedig droeg, wie gehoorzaamde, had den levensdoem overwonnen. Vandaar die Oud-Testamentische toon in Millet's Christendom. Millet kende de Joodsche gehoorzaamheid aan 't goddelijk lot, de hooge gehoorzaamheid van God's knecht, Abraham. Evenals in 't Oude Testament worden de nederigen, daar zij nederigen zijn, koninklijk gezien. De nederigen en gehoorzamen hebben bij hem een majesteit, die den luister van den geest te boven gaat.

Het dagelijksch gebeuren, het roemlooze doen, de stille, zwijgende arbeid der trouwe plichtsvervulling, krijgt in zijn verbeeldingssfeer een religieuze wijding. De zaaier, groot en donker voortschrijdend over 't eindelooze veld, onder den wijden hemel, hij wordt, zonder opzettelijkheid, een zaaier in den overdrachtelijken zin: een verwekker, die de toekomst tegemoet gaat in rustig vertouwen. (Geen wonder, dat de twee diepste geesten in de Nederlandsche kunst onzer dagen, Thijs Maris en Van Gogh, elk op hunne wijze, Millet's teekening getransponeerd hebben tot weer nieuwe poëemen.) Zijn spitter, hoog en krachtig rustend op zijn spade, ver uitziende over de horizon, de wijdheid der aarde beheerschend, wordt een machtig epos van vroom vervulde arbeidstrouw; de boeren die het pas geboren kalf op de baar stalwaarts dragen, gaan zoo statig en zoo stil, dat in dit werk van middeleeuwschen eenvoud, het eeuwig mysterie van geboorte en leven is uitgedrukt; de jonge man en vrouw, die, bij 't luiden van den Angelus als twee donkere zuilen overeindstaan onder den serenen avondhemel, op het vlakke, verre veld van hun handenarbeid, om, met heel de menschheid meê, hun ziel een oogenblik aan God te wijden, worden de meest sobere uitdrukking van het eeuwige gebed dat de mensch nog meer belijdt dan uitspreekt: het zich inkeeren tot de stilte van het raadselvolle zelf; de stoere, grof-gebouwde boer, neerhurkend om het kleine

kind, dat waggelend hem tegemoet komt, op te vangen in zijn groote, wijd gespreide armen, drukt heel het simpele geluk van 't huiselijk leven uit, maar drukt 't uit in een wijde sfeer, die niets gemeen meer heeft met de huiskamer-gemoedelijkheden der burgerlijkheid.

De aarde-zwaarte van Zola is bij hem vereenigd met de vroome levenshouding van een Giotto of van de beeldhouwers der tragische profetengestalten en verheven heiligenbeelden in de kathedralen. De mensch is aardsch aangevoeld, maar het aardsche wordt 't drama der menschelijkheid.

Millet's Wijngaardenier (afb. XXIX), de schonkige dier-mensch met zijn zware en loome ledematen, zijn in het zonlicht verschroeiden kop, hijgend van vermoeienis neergezonken op de heete aarde, is een „bête humaine", in den Zolaïschen zin, maar hij heeft, in zijn verdoemenis, een glorie, die Zola's gestalten vreemd bleef. Millet geeft hem zijn medelijden, maar dit medelijden heft deze gestalte ook op tot een symbool van 't menschelijke leven. En het leven, voor Millet, is een doem, een fatalisme, doch wie gehoorzaamt is reeds verlost. In de mannelijke aanvaarding van het leed ligt 's menschen heiliging.

Toch heeft Millet zelden de aardsche realiteit zoo hevig doorvoeld, als in dit laatste werk. Hij was te zeer Latijn om niet te blijven uitzien ook naar de schoonheid der natuurlijke verschijning. Millet's poëzie, zijn verzoening, tracht telkens de

natuurlijke tragiek in het idyllische op te heffen. Een ietwat minder diep gemoed had van de „Angelus" een onduldbare banaliteit gemaakt. Millet's „Glaneuses" hebben het rythme, het schoone gebaar, de harmonische gestalte van een antiek kunstwerk.

Waar Rembrandt zijn bedelaars en zwervers en armen in hun schamelheid aanvaardt om door deze schamelheid van vormen heen de tragische schopnheid van den geest te zien stralen, waar hij het leelijke zielvol, dus schoon kon zien, droomt zich Millet telkens het leven als een natuurlijke schoonheid. De lichamelijke vormen-schoonheid is hem lief en ziet hij als zinrijk.

Het is dit conflict in Millet's kunst dat zijn verguizers wellicht voelen zonder het te doorzien, zoodat zij hem vonnissen zonder hem begrepen te hebben. Het is de oorzaak van zijn wel eens te globalen vorm, van zijn gemis aan karakterkracht soms, van de matheid in enkele zijner zoo zwaar en langzaam ontstane scheppingen.

Millet, die het volk van zoo nabij kende, die zelf als een arme boer leefde met zijn talrijk gezin, die zich tot taak stelde het epos te beelden dier boeren daar hij in hen de verpersoonlijking zag van het menschelijk leven, — Millet schijnt het groote leed, de beangstigende realiteit der armoede toch niet te kennen.

Was hij niet de patriarchale boer geweest, wiens literatuur de Bijbel bleef, was hij niet de repre-

sentant geweest van een samenleving, die reeds haar recht en haar waardigheid verloren had, hij had Parijs niet „somber en vervelend", maar tragisch en boeiend gevonden, daar de stad hem zijn tijd beter kon doen verstaan dan Barbizon; had hij de smartelijke waarheid van zijn eeuw willen belijden, was het leed der armoede hem een kwellende vraag geweest, hij zou zich niet tot 't rustig boerenleven hebben gewend, maar tot de arbeiders der groot-industrie.

Dit te doen werd de taak van den grooten Belgischen beeldhouwer, Constantin Meunier (1831 — 1905), een taak die ook deze eerst aanvaardde na lange jaren in andere richtingen gezocht en niet gevonden te hebben. Veel langer duurde de weifeling dan bij Millet, die slechts tot zijn jeugd had terug te keeren, die slechts dat, wat hem van zelf sprekend toescheen in zijn jeugd, te begrijpen had als een boodschap en te belijden als een wijsheid. Maar toen Meunier ten leste zijn roeping verstond, is hij voortgegaan met een enthousiaste overtuiging, die de groote daden als dwingend opriep.

Millet werd zijn bezieler. Bewust is Meunier's arbeid een voortzetting van die machtige, in haar normatieve eenvormigheid toch zoo oorspronkelijke kunst van den Franschen meester. Dezelfde monumentaliteit kenmerkt Meunier's beeld, deze monumentaliteit der zware en donkere contouren en der realistische samenvatting. Ook bij hem

wordt de menschelijke gestalte in haar stoffelijke verschijning, in haar individueele verbizondering gehandhaafd, terwijl zij toch zich verheft tot de sfeer der verbeelding en van 't symbool. Een mijnwerker, een fabrieksarbeider wordt realistisch gekarakteriseerd en toch wordt 't beeld uit het toevallige en afzonderlijke opgeheven, toch wordt deze werkman als de representant der menschheid, als het symbool eener levensaanschouwing gevoeld, zoodat het eenvoudigste gebaar zich als 't ware afteekent tegen den achtergrond van 't universeele leven. Dezelfde grondtypen zelfs vinden wij bij Meunier terug: die schonkige gestalten, traag en sterk in hun bewegingen, die breed gebouwde koppen met de diep liggende oogen, de uit-stekende jukbeenderen, de breede kaken, deze menschen die aan de onbewustheid van hun aardschheid nog niet ontworsteld zijn, maar die een waardigheid bezitten waardoor dit aardsche geestelijken zin krijgt, een waardigheid welke ze danken aan den ernst, de trouw, de kracht van hun geduldig werkersbestaan. De arbeid zelf wordt ook hier gevoeld als een heiligende levenswet. Als symbolen van den arbeid, zijn zij de representanten der menschheid, de vertolkers van den goddelijken geest die zich in de natuur manifesteert.

Maar Meunier zou de groote kunstenaar niet geworden zijn, die hij was, indien hij er zich slechts toe bepaald had Millet's conceptie in beeldhouw-

kunst om te zetten; te minder, daar Millet's meditatieve teekeningen en moeizaam volbrachte schilderijen steeds een sculpturalen aanleg doen voelen. Hoevele van Millet's breed en zwaar opgebouwde gestalten denkt men zich niet reeds onwillekeurig als bronzen beelden! Om dit eigene te geven, was het ook geenszins voldoende mijnwerkers of fabrieksarbeiders te beelden in plaats van boeren; dat het leven der eersten harder, hun armoede mistroostiger, hun lot wreeder was dan het bestaan der boeren, die altijd nog in 't weldadig contact leven met de natuur, met de aarde, met den wind en de zon, dit juist heeft Meunier *niet* uitgedrukt. Zijn uitbeelding staat vrijwel buiten de nieuwe sociale werkelijkheid van het industrialisme.

Het is door den *toon* dat Meunier's kunst zich geheel onderscheidt.

Millet beleed de wijsheid der plichtgetrouwe berusting. Hij was de patriarchale mensch, die in gehoorzaamheid en berusting de kardinale levenswaarden zag. Het leven was voor hem een doem, welke de mensch lossen kon door arbeidend zijn lot te aanvaarden. Van eenige opstandigheid is bij Millet geen sprake. Maatschappelijk gezien was hij de reactionair, de man van 't oude geloof, van de oude fatalistische moraal. En hij kon dit in zoo ongeschonden zuiverheid zijn, daar hij de vertegenwoordiger bleef van 't volk, van het oude landvolk met zijn religieuze tradities, zijn in 't leven

zelf verwezenlijkte en doorleden idealen, daar hij niet de vertolker werd van de burgerij, die deze tradities en idealen uit instinctief zelfbehoud handhaafde, die daardoor dit idealisme hypocritisch vervalschte en dogmatisch deed verstarren. De drang naar sociale rechtvaardigheid was Millet vreemd. Vrijheid moest hem een woord zijn zonder zin. En wanneer hij, ook ten opzichte van 't aardsche leven, zijn geluksdroomen kende, dan stond hem een idylle voor den geest die zijn verholen klassieken schoonheidszin bevredigde.

Het verzet klinkt ook bij Meunier niet op; maar berusting is hem een even ledig woord als vrijheid voor Millet.

Meunier onderwerpt zich niet en verzet zich niet: hij enthousiasmeert zich. Meunier is over het sociaal verzet reeds héén. Waar voor Millet de sociale rechtvaardigheid nog geen probleem vormt, scheen Meunier de kunstenaar van een reeds zegevierend socialisme.

Ook voor Meunier is de arbeider de representant der menscheid. De arbeider drukt bij hem de waarde van 't leven zinnebeeldig uit. Ook hij geeft niet analytische portretten van arbeiders, maar een synthetische levensvizie in de gestalte der arbeiders. Dezen arbeider echter bewondert hij niet om zijn kracht van duldzaamheid, doch om zijn kracht van doen en van willen. Het leven is voor Meunier een heroïek van scheppingskracht. En wezenlijker dan de geestelijke arbeid is die der handen, de

arbeid van hen, dien men steeds den glorienaam van arbeiders schonk. Daarom dan is de arbeider de essentiëele mensch.

Erkend moet worden, dat Meunier deze gevoelens in schoonheid, in kracht, in geestdrift heeft uitgebeeld. Vooral ook moet worden erkend, dat zijn conceptie nieuw was, nieuw niet in den modieuzen, maar in den cultureelen zin. Nog nooit was zij zoo nadrukkelijk in de kunst uitgesproken. Zij was nieuw, maar zij stemde overeen met den wil, met de idealen der jonge, opkomende volksklasse.

Dat het socialisme thans reeds werkelijkheid is en een levende cultuurmacht, wordt bevestigd door de kunst van een Meunier. Want kunst leeft van waarheid en van werkelijkheid. Wanneer een gedachte de kracht heeft zich in het kunstwerk uit te drukken, dan is zij niet slechts gedachte meer, dan werd zij leven. Kunst is verwezenlijking. Kunst wordt niet verzonnen, niet naar programma's gemaakt: zij ontstaat; zij ontstaat uit de noodwendigheid en uit de volheid van dat onderbewuste voelen, dat den grond vormt van alle gedachten en daden.

Een moe neerzinkende daglooner, in Millet's uitbeelding, is een verslagene: een hijgend, in 't zwoegend werken als vermorzeld fabrieksarbeider van Meunier blijft een heerscher, een machtige, rustend slechts om straks des te fierder weer zich op te heffen in 't bewustzijn van zijn kracht (afb.

XXX). En hoe heeft hij hen als vorsten der democratie overeind gezet, zijn arbeiders, de vuist op de heup, de romp opwaarts stijgend in een strijdend rythme, het hoofd geheven en met een imperatorsblik, donker onder den schaduw van den helmhoed, rustig beheerschend de aarde, die zijn bezit is!

In den adel van den arbeid heeft Meunier den adel van 't volk lyrisch bezongen.

Hij ziet geen loonslaven, geen verdrukten, geen hongerigen, geen geëxploiteerden, geen dronkaards; hij ziet de helden slechts. Gespierd en schoon zijn de ranke ledematen, breed de borsten, recht en trotsch de gestalten, nobel de trekken van 't gelaat: harmonisch en schoon zijn zij als Grieksche athleten. En nog meer Romeinen zijn zij dan Grieken, deze menschen die geen twijfel kennen, die geen godsdienst behoeven, wien krachtig te zijn, te doen en te leven luister genoeg is.

Door de duisternis van zijn zwaarmoedigheid heen vond Millet telkens de natuurlijke vormenschoonheid als een verzoening. Maar deze klassiek gestemde idylle beheerscht Meunier's geest in nog veel sterker mate. Want Meunier had de zwaarte van ziel niet, had de lijdenskracht niet van Millet. Hij was zoo diep niet als zijn Meester en zijn eenvoud was zoo kinderlijk niet. Hij was zoo warm en zoo teeder van menschelijkheid niet; er was in hem minder liefde en minder religieus verlangen,

minder droom. Hij bezat een rudimentaire grootheid, die imponeert, die steeds zal blijven imponeeren, omdat zij zoo openhartig is en zoo nobel van gebaar, zoo heroïsch van houding, maar tenslotte voelen wij den mensch Millet als een dieper geest.

Ongetwijfeld bleef er veel romantiek in Meunier's verheerlijking van den arbeid. Er bleef een onvolwassenheid in zijn sociaal en humanitair enthousiasme. Het was het edelmoedig enthousiasme dat den volksman zelf bezielt wanneer zijn leidsman in een gloedrijke rede hem tot den strijd heeft moedig gemaakt en hem de toekomst in 't gouden licht der illusies deed zien, zoodat hij vergeet in welke wereld hij leeft en hoe de mensch steeds geweest is.

Ik zeide dat Meunier de kunstenaar scheen van een reeds zegevierend socialisme, maar de voorbarigheid dezer houding doet zich gevoelen juist in het *traditioneele* zijner uitdrukking. Meunier's realisme komt tot de synthese der verbeelding in de vormen van een romantisch, een pathetisch klassicisme, dat het tragische volkomen uitsluit en dat met den geest van onzen tijd, met den geest ook der wereld, welke hij uitbeeldde, nauwelijks verband houdt.

De tragedie van zijn tijd heeft Meunier niet overwonnen, maar overschreden.

Een jonger landgenoot, de Vlaamsche schilder Laermans (geb. 1864), in zijn sfeer opgegroeid,

heeft Meunier's romantiek verinnerlijkt en in monumentaal aandoende werken het tragische volksleven sober en grootsch vertolkt. Tegen den duisteren hemel, tegen het dreigend perspectief der besneeuwde fabrieksgebouwen aan het donkere kanaal, strompelt de beschonkene laf en willoos langs den weg, ondersteund door de vroeg oude vrouw met haar bleeke, magere gelaat, haar wetende en vergevende oogen, en door de beide kinderen die geen kinderen zijn (afb. XXXI). Tot een groote strenge compositie wist Laermans zulke gegevens op te bouwen, zoodat het litteraire onderwerp vanzelf tot een breede en doorvoelde epiek wordt, welke ver boven het anecdotische uitstaat.

Laermans blijft een eenzame verschijning, een onderschat kunstenaar ook, meer dan de Fransche etser Legros, den soms Rembrandtieken beschrijver der zwervers langs den weg, der haveloozen in een vlieringkrot, der bedelaars, die klagend, erbarmelijk, beschutting zoeken tegen den gevel van een huis-in-aanbouw, ergens in de lugubere buitenwijken der stad. Legros, die in Engeland vooral invloed had, zou men als een schakel kunnen zien tusschen Millet en Jozef Israëls.

Want Meunier's kunst zou niet de eenige ontwikkelingsmogelijkheid aangeven van de gedachte die Millet beheerscht had.

Naar de uiterlijke gedaante is nauwelijks scherper tegenstelling denkbaar dan tusschen de breede,

plastische, de haast monumentale uitbeelding van Millet en het tastende, aarzelende schilderen van Israëls, wiens figuren vaag, schier vormenloos, opdoemen uit de grauwe schemeringen zijner interieurs of zijner nevelige landschappen. Millet is de beeldhouwer onder de 19e eeuwsche schilders, die in 't algemeem de vervagende impressie, de vluchtige en individueele gevoeligheid zochten en 't begrip poëzie vereenzelvigden met 't wazige, wegvlietende, onbestemde; Josef Israëls is, meer zelfs dan de ietwat décadente dichter der schemering, Carrière, meer dan de groote eenzame droomer Thijs Maris, de schilder die het sculpturale beginsel der beeldende kunst afwees, die Verlaine's wetten der „art poétique" volstrekter toepaste dan ooit een Latijn had gewaagd:

„Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!"

Geen enkele vaste lijn ontwikkelt zich uit de melodieën van Israëls' gesmoorde toonen, die nooit tot kleur worden; de plastische vormen ontwarren zich slechts vagelijk, schemerig, uit de weemoedige stemmingssfeer. — Millet schept geobjectiveerde verbeeldingen; Israëls benadert slechts gemoedsaandoenigen, stemmingsbeelden.

Ook de typen schijnen niets meer gemeen te hebben met Millet's gelaten heldengeslacht.

Het zijn sjofelen, uitgeteerden, deze armen met hun gebogen lichamen, hun dorre handen.

En toch staat Israëls' schepping die van Millet naar den innerlijken geest oneindig nader dan Meunier's stoere beelden. Geen opstandigheid, en ook geen hoop, geen zegepraal drukken de verarmden, die Israëls' verbeeldingswereld bevolkten, uit, maar, evenals bij Millet, berusting; geen doffe verslagenheid, maar berusting. Evenals bij Millet leven deze schamelen in een sfeer van melancholie en stilte, die nog een vorm schijnt van geluk. Een leven van dulden, lijden en zorgen is hun bestaan, van plichtgetrouwheid, van nederig doen zonder klacht of vraag, van kinderlijke lotsgehoorzaamheid. En deze nederigheid wordt, in de liefde die mededoogen heet, een vroome wijsheid. Bij Millet overheerscht het respect, bij Israëls het medelijden; bij Millet een mannelijke goedheid, bij Israëls een vrouwelijke verteedering; bij Millet een beschouwelijk voelen, bij Israëls een uiterst gevoelige intelligentie: het is een verschil van accent, niet van richting.

Als bij Millet is 't allereerst de mensch, dien wij in den kunstenaar liefhebben. Als deze was ook Jozef Israëls groot als kunstenaar, daar hij groot was als mensch, groot door zijn liefde. Evenals Millet, en veel meer nog dan deze, was Israëls een moeizaam werker, een onhandig schilder, armer in zijn uitdrukkingsvermogen, wankeler in zijn vormen, dan de groote landschapschilders

van zijn tijd en land, terwijl wij toch, terugziend op 't geen verwezenlijkt werd, hem verwonderlijk zien oprijzen boven de rijke talenten om hem heen, hij die van allen misschien de zwakste was. (Ik zonder één uit: Thijs Maris.) Er wordt niets ten nadeele van Bosboom, Weissenbruch, Jaap Maris gezegd, indien wij erkennen, dat Israëls dieper was van geest en dat hij deze schoone geestelijkheid in zijn werken heeft uitgedrukt. In *enkele* werken ... Want kon Millet, met zijn grooten epischen zin, keer op keer, voortdurend, zij 't ook dikwijls na jaren van zoekend zwoegen, krachtens de vaste gevormdheid van zijn natuur, zich in beheerschtheid uitdrukken, Israëls stond aarzelender in het leven; zijn geest was weifelender, zijn gemoed nerveuzer; lichter dwaalde hij af, of gaf hij toe aan een manier, aan het succes. Hij was niet die naïeve, diep gefundamenteerde traditionalist, niet de in 't bijbelsch geloof opgegroeide volksman, de boer, die Millet — ook als kunstenaar — bleef; Israëls leefde niet in de beschutting der miskenning. Hij was intellectueeler, wereldscher; een leider, een gastheer, een gevierde, eenigszins officiëele persoonlijkheid. In zijn atelier had hij een hoekje als visschershut ingericht, waar zijn modellen poseerden. Zijn leven had niet meer die schoone gaafheid van Millet's bestaan in 't boerenhuisje van Barbizon. Hij ging niet daags op klompen het veld in. Hij had niet vijanden in de stad zooals Millet zijn vijanden had in Parijs.

Israëls moest vele maatschappelijke gewaden afleggen eer hij weer met zijn ziel verkeeren kon.

En zoo werd zijn verteedering voor de armen ook lichter sentimenteel, dan Millet's ethisch gestemde aanschouwelijkheid. Het was een verteedering, die makkelijker verbasteren kon tot de philantropische gevoeligheid der welvarende burgers die het volksleven van buiten af blijven aanzien, die er de schilderachtige bekoring van ondergaan, den schijn der romantiek, die ook hun eigen mededoogen zoo licht vervalschen. Niet gevaarloos kan de burger, wiens bestaan van een geduldige armenklasse afhankelijk blijft, deze geduldigheid poëtiseeren. Israëls' kunst toont dit aan.

Israëls heeft vele schilderijen gemaakt, die men vergeten moet. Hij heeft veel getransigeerd, veel zich zelf gecopiëerd zonder overtuiging, veel zich zelf uitgebuit. Om hem te verstaan moet men de kracht hebben hem te blijven zien in de enkele groote werken, die hij schiep nadat hij, reeds 54 jaar oud, zijn definitieve woord uitsprak in het schilderij „Alleen op de wereld": de oude vrouw, verloren in de wijde ruimte harer woning, in de melankolie van het schemerende licht, schreiend voorover gebogen op haar stoel, naast het doodsbed van haar man. Enkele werken heeft Israëls gemaakt, die synthetische scheppingen zijn, groote en diepe poëemen, dieper en ontroerender dan de glorieuze stadsgezichten van Jaap Maris of dan de ma-

gistrale kerk-interieurs van Bosboom. Zulk een werk is de „Zoon van het Oude Volk", de schamele lorrenjood, op den drempel zijner woning neergezeten (afb. XXXII). De vuile luizenkleeren, die hij verkoopt, vormen als een trophee van 't verleden boven zijn hoofd uit; de versleten steenen, de afgeschuurde deurpost van het huisje zijn als met een streelende innigheid geschilderd; een stilleventje van oud aarde- en koperwerk, dat uitgestald staat, is niet een omschrijving van antieke curiositeiten en wordt iets meer dan een schilderachtig motief of dan een stukje belle peinture: het dringt zich niet op, het wil niets om zich zelf zijn: het doet maar mee om de sfeer te suggereeren, de sfeer van 't doorleefde, 't oude, der bezielde menschelijkheid, die tot een ontzaglijke uitdrukking komt in de gestalte van den koopman zelf, den armen, droevigen Jood, die, verzonken in de wereld zijner schoone onbewustheid, veel meer wordt dan een toevallig individu, veel meer dan een type, een lorrenjood, die in waarheid, op een onnaspeurlijke wijze, de ziel vertegenwoordigt en de tragedie uitdrukt van zijn oude ras, van dit volk, dat in de verbanning van twintig eeuwen, nog steeds omstraald is door de glorie van zijn grootsche geschiedenis. Deze vermoeide en vervuilde man, met zijn loome armen, zijn dadenlooze handen, zijn blik in 't vage, is niet oud, maar zelden werd de wijding van den ouderdom schooner verbeeld: hij is niet oud van lichaam, maar zijn ziel is oud,

hij vertegenwoordigt alles wat het oud-zijn zoo eerbiedwaardig doet zijn. Hoe stijgt in zulk een schepping Israëls' teederheid op tot een liefde zoo groot, dat deze realistische uitbeelding ongemerkt en in den zuiveren zin tot een symbool wordt, dat het schilderachtige en het psychologische zich innig vereenigen in een romantiek, die van het religieuze heel de wijding heeft.

Zulk een schepping was het schilderij „Als men oud wordt", de zeer oude visschersvrouw, die met gekromden rug zich overbuigt naar het haardvuur waarover zij haar rimpelige handen uitstrekt. Zij staart, zij suft: de schilder wil ons niet doen gelooven dat groote gevoelens haar beheerschen; maar dit suffend soezen van een oud en afgetakeld, arm mensch wordt hier ootmoedig en in wijding gezien, omdat Israëls dien heiligen eerbied voelde voor het oud-zijn, voor hen die een leven van moeiten achter zich hebben, die eenzaam achterblijven en voor den drempel staan der poort die tot 't eeuwig mysterie inleidt. Met welk een teederheid zijn deze oude gebogen rug, deze handen geschilderd, hoe glijdt het licht streelend daarover heen! Het schilderij geeft niets meer haast dan deze rug, deze handen: welk een wereld, welk een schepping!

Zulke werken moet men zien, maar dan ook werkelijk *zien*, om Israëls recht te doen en om te begrijpen dat hij Millet met Rembrandt vereenigde, dat hij de Latijnsche vormenliefde van Millet over-

won, dat zijn liefde groot genoeg was om de ziel te zien lichten door de schamelheid der vormen heen. Er was een eenvoudige verteedering in Israëls, een verteedering voor de zwakken, een teederheid die zich in zijn kleur zelfs, in zijn vage tonaliteit, in het parelend grijs-blauw, in het blozend roze van zijn hemelen en verschieten uitdrukte, in de nerveuze lijn van een boompje dat bevend in de wintervelden staat, onder de wilde luchten.

Het leed der wereld heft hij op in een sfeer van romantisch gestemde gevoeligheid, van subjectieve stemmings-poëzie, maar zelden was deze romantiek zoo zeer verinnerlijkt als in enkele van Israëls' scheppingen.

Jozef Israëls is de moderne Rembrandt, de laatste reïncarnatie van Rembrandt's geest. Als Rembrandt is hij groot vooral als dichter van den ouderdom, van de eenzaamheid, van den weemoed en van die ontgoocheling welke den mensch op zijn innerlijk, mijmerend leven terug dringt. Vele idealen waren verbleekt. Het leven had aan gloed en kracht, aan schoonheid oneindig verloren. In de wereld van het Hollandsch provincialisme, van de kleine burgerlijkheid, in een samenleving welke zich niet meer in schoonheid rechtvaardigen kon, ging toch heel zijn ziel uit naar de menschelijke gemeenzaamheid. Hij vond haar, op zijn wijze, met hen die 't minst geteld werden, met de armen, de ouden, de paria's der beschaving. Zooals Rembrandt de uiterste bloei en de neerzinking der

Renaissance in Holland beleed, zoo was Israëls de schuchtere poëet van een stervend burgerdom. En zijn kunst was evenveel enger dan die van Rembrandt, als de idealen van 't burgerdom kleiner waren dan die der Renaissance. Hun beider verschijning heeft men zich slechts voor den geest te roepen, om heel het verschil der tijdperken, die zij vertegenwoordigen, vizioenair saam te vatten: Rembrandt de sterke, hartstochtelijke, trotsche mensch, met zijn zwaar gefronste voorhoofd, zijn donkeren doordringenden blik, zijn heroïsche houding, zijn fellen levensdrang; Israëls met 't aandachtig vooroverneigend hoofd, de haast sjofele, gebogen gestalte, de mijmerig turende oogen, de teer gewelfde slapen, de intelligente, even humoristische lijnen om neus en mond; Rembrandt een tragische natuurkracht, Israëls een man van de binnenkamer, eer een beminnelijk filosoof dan een kunstenaar.

Maar, hoeveel kleiner en ijler de verbeeldingssfeer van Israëls ook zijn mocht, toch is hij anders nog dan Rembrandt geweest, hij, dien men den dichter der vernederden en der eenzamen zou kunnen noemen. Bewuster heeft hij zich troostend tot de armen gewend. De ontgoocheling, die in berustende liefde tot wijsheid voert, vereenzelvigde zich met zijn compassie voor 't stille leed der armen.

Deze beperking, deze verenging, is tevens de reden geweest van Israëls' grootheid.

VII.

Rondom Van Gogh.

Jozef Israëls had 't leven der armen van uit zijn eigen, burgerlijke geestessfeer poëtisch verbeeld. De wijsheid, door hem beleden, is, veel nadrukkelijker en veel uitsluitender dan bij Millet, een wijsheid van berustend dulden: de wijsheid die het volk troostte in zoover het zich voegde in het kader der burgerlijke samenleving en niet zich ophief om een andere wereld met andere idealen, andere normen te scheppen. Millet's mannelijk mededoogen, dat bewondering inhield, was in hem tot een gevoelige meewarigheid verbleekt. Maar zoo er schoone wijsheid nog mogelijkheid was in de burgerlijke samenleving van 't einde der 19e eeuw, dan deze van den deemoed en van de liefdesteederheid voor 't allersimpelst plichtbestaan der dagelijksheid. En waar wijsheid is, daar is eeuwigheid. Wat Israëls in zijn bezielde momenten schiep, zal steeds ontroeren, omdat de gevoelens, die hij uitdrukte, de sociale verhoudingen van een bepaalden tijd van zelf overstijgen.

Het lag geheel in het lot van Israëls' persoon-

lijkheid, dat zijn zoo menschelijke wijsheid befloersd zou blijven in een waas van romantiek. Hij schiep de poëzie der armoede in een tijd toen het probleem der armoede een tragisch cultuurconflict werd. Hoe zou Israëls dan geen droomer zijn geweest? En welk een zuivere ziel moet hij geweest zijn, dat hij dezen subjectieven droom in sommige scheppingen zoo wijd wist te veralgemeenen!

Meunier had de uiterlijke wereld verromantiseerd en arbeiders als helden gezien; Israëls had de innerlijke wereld verromantiseerd en de armen als stemmingsbeelden overdroomd.

Weldra zou met alle romantiek geheel gebroken worden, zou het sociale voelen in waarheid tot een conflict worden, tot een *breuk*: Vincent van Gogh zou de kreet uitstooten van vertwijfeling en zou de verlossing vinden dier liefde, welke niet langer subjectief romantiseert, doch strijdend lijdt en lijdend zegeviert.

Van Gogh zou de harde waarheden uitspreken, maar daarom ook de hooge verzoeningen kennen. Het leelijke zou hij leelijk zien, maar daarom ook een geestelijker schoonheid beleven dan die van 't illusionisme. Den kunstenaar in hem zou hij offeren aan den mensch in hem, en daarom zou hij een kunst scheppen, geduchter dan die zijner voorgangers. Voor den modernen tijd zou hij het groote voorbeeld zijn van den kunstenaar die een roeping te vervullen heeft, die aan zijn roeping zich in volkomen zelf-negatie overgeeft, zoodat hij tenslotte

aan zijn *kunst* zich offerde zooals de schoonheidszoeker nooit te doen vermag. Hij die de kunst slechts als „middel'' kon verstaan, heeft een kunst gebracht die macht heeft over de harten der menschen als nauwelijks een andere van zijn tijd.

Is het niet, of al de hier besprokenen zich verzetten tegen hun lot? Millet bleef te Parijs meer dan tien jaren in andere richting zoeken, eer hij zich overgaf aan zijn taak. Meunier was een gevormd kunstenaar, een man op leeftijd reeds, eer hij de groote schepper werd, de verheerlijker van den arbeid. Israëls had zich te ontworstelen aan de sfeer der romantische historieschildering en aan die der klein-burgerlijke idylle, eer hij, na lange jaren, zijn voldongen werk schiep en een zoo representatieve figuur werd. Vincent van Gogh eindelijk, had een leven van onzekerheid, van strijd, van onbevrediging te doorlijden, hij had zich een onmachtige te voelen, een „nul'', naar hij zelf zich uitdrukte, een onbruikbare die alles begint en niets voleindt en die de schatten van zijn geest niet realiseeren kan, een mislukte, eer zijn onstuimige offerdrang hem als prediker naar de mijnwerkers dreef in de Borinage, waar, in den uitersten nood zijner verdeemoedigde ziel, hem zijn waarachtige roeping verlossend openbaar werd.

Toen Vincent kunstenaar werd, werkte hij niet om schilderijen te maken, doch uit verlossingsdrang. Hij schiep om zijn ziel te bevrijden. Hij

werkte zooals hij zelf zeide dat de kunstenaar werken moest: „avec de l'abnégation et du renoncement à soi et le coeur brisé". Hij zwoegde niet om iets te bereiken, maar alleen om zich uit te spreken.

Waardoor onderscheidt Vincent's werk — het werk uit zijn eersten, Hollandschen tijd — zich van dat zijner geestelijke voorgangers? Wanneer wij de ruwe, harde, de geweldige schetsen zien die hij toen teekende of schilderde naàr de verarmde boeren en wevers in Brabant, naar de verlatenen, de paria's in de stad, wanneer wij deze genadelooze teekeningen vergelijken met de melodische visscherspoëemen van Israëls, met de stoute arbeidersuitbeeldingen van Meunier, of met de zwaar gestemde boerentafereelen van Millet, dan treft ons Vincent's arbeid het eerst door een oneindig feller realisme.

Een psychisch realist was hij, een schilder die nimmer zocht naar schoonheid van vormen, maar naar waarheid van uitdrukking. Bonkig en bestiaal beeldt hij de zwoegers. Deze bittere en heroïsche objectiviteit bevrijdde hem uit de verlokkingen van het romantische en subjectieve stemmingsleven. Alle sluiers der zelfbegoocheling, der aesthetische droomerijen en der illusies heeft hij roekeloos stuk gescheurd. Naakte waarheid, naakte menschelijkheid wil hij zien. En de menschelijke waarheid, die hij vindt, is beklemmend: de depravatie der armoede, der ontbering, der volstrekte ont-

reddering is voor hem de groote waarheid, de smart en de boosheid van zijn eeuw.

Vincent ziet de armen niet van uit zijn poëtiseerend gevoel: het is veel meer of hij zelf zich zulk een verloren schepsel weet. Hij ziet ze van uit 't geweten der moderne menschheid. Hij veridealiseert niets, minst van al zijn eigen aandoeningen. Meer dan zijn voorgangers heeft Vincent van Gogh de bittere realiteit doorleden, meer dan hun is ze hem tot een obsessie geworden. Bij Vincent vergeleken wordt Jozef Israëls een zelf-vervuld poëet, de poëet van licht en schemerduister: en de schemering waast koesterend over de vervallen vormen heen. Een visschershut wordt bij Israëls een haast tempelachtige ruimte: denken wij ons daarnaast het enge, naakte kamertje waarin Vincent's aardappeleters samenhokken!

Maar objectief realist, ik zeide 't reeds, is de mensch die zonder hartstocht aanvaardt, die ontleedt, beschrijft en constateert, die buiten de concrete werkelijkheden niets vermoedt, niets gelooft, niets verlangt. Is Vincent in dezen zin een realist te noemen? Het vulcanisch gevoelsleven, dat zijn uitbeelding doorvlaagt, loochent het reeds! Wie hevig voelt, constateert niet meer, maar wil en lijdt. Wie hevig voelt, kent méér dan de stoffelijke verschijning der dingen. — Vincent constateert niet, maar verzet zich.

Uit zijn werk klinkt op dat grommend verzet tegen realiteiten der samenleving, dat ook de

groote karikaturisten bezielde. En vandaar dan ook de afwijzing van alle vormelijke schoonheid, vandaar die *behoefte* aan het leelijke en ruwe, zoodat zijn uitbeelding telkens zich tot het groteske verwringt.

Vincent hoont niet, hooghartig, den beestmensch, den paria der beschaving: hij klaagt 't uit. Hij klaagt de menschheid aan. Een groote smartelijke aanklacht trilt door heel dit werk. En wie aanklaagt heeft reeds besef van een ideëeler werkelijkheid, dan de zichtbare en feitelijke. Zijn aanklacht is uit 't besef dier ideëele werkelijkheid *geboren*. Wie aanklaagt is geen realist meer, doch een idealist. Hij roept om gerechtigheid.

En toch is de toon zijner kunst anders nog dan die der karikaturisten. Bij dezen is de spot, de haat, soms een humanitair medelijden. Spot is Vincent's strenge wezen ten eenen male vreemd; haat tegen menschen, haat tegen de bezitters, de burgers, kent hij niet. En zijn medelijden is van een ander gehalte dan dat der humanitairen. Zijn medelijden heeft meer verwantschap met 't religeus erbarmen der Christenheid. Zijn medelijden wendt zich niet slechts, filantropisch, tot de armen: het veralgemeent zich tot een medelijden voor alle menschen. Het is levens-medelijden. Het is het medelijden van de ziel die zich over zich zelve heen buigt. Een boven-sociaal medelijden is het, dat innig verbonden blijft met 't besef van schuld tegenover God en Wereld. Vincent verzet zich, maar als een deemoedige.

Hij is de mensch, die zich aangevuurd voelt door den cultuurstrijd zijner dagen, welken hij als een gewetensstrijd ondergaat. Hij is de mensch die strijdend tegenover de wereld staat, maar wiens strijd zich niet tot een doffe wrok verharden kan, omdat deze strijd zich tot hem zelven inkeert en omdat hij boven den strijd uit de mogelijkheid lichten ziet van vrede en onaanrandbaar geluk. En deze mogelijkheid is de heilige mogelijkheid der liefde.

„De werkman tegen den burger is even gemotiveerd als voor honderd jaar de tiers état tegen de twee andere standen." Zulke uitingen, in vele variaties terugkomend in zijn brieven, verklaren het werk. Geen louter opstandigheid toch beteekenen ze bij hem die schrijft: „Notre Dame is zoo prachtig mooi in den herfst, 's avonds tusschen de kastanjeboomen. Maar er is iets in Parijs, dat nog mooier is dan de herfst en de kerken, en dat zijn de armen daar". Geen louter aesthetisch behagen weer, zijn in zulke woorden te lezen. Het geloof in „quelque chose là haut" vindt hij in „'t onuitsprekelijk roerende, dat in de expressie van zoo'n oud mannetje kan zijn". En: „Dans mon tableau je voudrais dire quelque chose de consolant comme une musique".

Een kreet van liefde is Vincent's arbeid, een liefdes-belijdenis machtig genoeg om hem de meest harde werkelijkheden te doen aanvaarden, diep en groot genoeg om ook hen te omvatten wier leven in vergetelheid voortkwijnt en in kleine zor-

gen verlept, warm genoeg om zich heiligend te wenden tot 't bestaan dier veel gesmade burgerzieltjes, dier oude en deftige mannetjes, dier schamele burgerjuffrouwen in wie hij de waardigheid aanvoelt van een in ernst en goeden trouw geleefd leven, dat moeilijk was en vreugdeloos.

Wie is zoo eerbiedig een mensch genaderd die in leed verzonken was? Wie zag de smart heiliger, dan hij? Wie onzer zag beter dan hij, dat de smart een menschenleven heiligt? Omdat de harde realiteit hem zoo zeer tot een obsessie is geweest, daarom is in zijn uitbeelding der realiteit ook de groote verwondering over de realiteit, de verwondering van den mensch die het leven tenslotte als een ontroerend geheim voelt. Zooals hij het prieëltje in een ouden tuin zag: precies, kinderlijk, maar van een wonderlijke levenspoëzie, zooals daar de oude gevel van het buurhuis als een goede vertrouwdheid, als een stille getuige over den verweerden muur heen kijkt, zooals daar het meest alledaagsche volkomen aanvaard wordt en tegelijk in een sfeer van tragische vreemdheid en stilte komt te staan, zoo ook heeft hij den mensch gezien en vooral hen gezien die hij het meest lief had: de armen, die het meest geleden hebben. (Want voorspoed maakt hardvochtig.) Geen is in zijn uitbeelding der armen meer realist geweest en meer verwonderd schouwer. In geheel zijn wezen hervindt men deze tweezijdigheid, hij die een hevig instinctieve natuurkracht was en *tegelijk* als wei-

nigen een geestelijk verbeelder, een kind der blinde aarde en een zinnend bewustzijn, een daemonische macht en een religieus geweten; als kunstenaar: een verwoed realist en een schepper van symbolen, een ideeënuitbeelder.

De aangrijpende reeks studies en teekeningen naar de armen, de daglooners, heeft Vincent samen gevat in het schilderij „de Aardappeleters" (afb. XXXIII). Het ontstellende van dit ruige werk ligt in zijn genadeloos realisme. Dit is de armoede; dit is niet de poëzie der armen, dit is het gebrek, de dierlijkheid, het vuil. Eng, benauwend drukken de vale muren van het kamertje om dit bijeen geschaard gezin. Wij zien het tafereel niet van uit een verdichte verte: wij worden er als midden in geplaatst. En de menschen zelf! Het zijn nauwelijks menschen meer, het zijn dieren, verdorde, vervuilde, verloren schepsels, leelijk, dof, gedegenereerd. Heeft de karikatuur grotesker gestalte gekend, dan dezen aapachtigen kerel die mee prikt in de wasemende schotel aardappels? Maar welk een ernst in deze uitbeelding! De schrijnende ernst, de niets ontziende ernst van hem wien zulke realiteit een *ontzetting* is geworden. Slechts sommige scheppingen van Breughel zijn in hevigheid, in de hevige afwijzing van alle schoonheid of illusie, hiermede vergelijkbaar. Het is uitsluitend deze ernst, die ons de conceptie aanvaarden doet. De karikaturist behoeft niet in dezen zin aanvaard te worden: hij wil overdrijven, en het bewustzijn

van zijn overdrijving wordt slechts gewettigd door zijn lach, zijn satyre, zoodat wij den dieperen ernst voelen àchter den schrijn der lachwekkendheid. Hier echter is slechts ernst, naakte ernst, smartelijker, want primitiever dan de ernst van Toulouse Lautrec. Een aanklacht .... maar meer nog een klacht. Een klacht als een belijdenis. Het is de vraag niet of — wetenschappelijk-objectief — zóó de armen zijn, of zóó de daglooners in Brabant waren, een veertig jaar geleden: ze waren zóó voor Vincent. Vincent zelf was zóó, dat dit voor hem de waarheid bleef. Hij heeft zich met deze daglooners vereenzelvigd, zoodat wij de overtuiging krijgen dat bijna nooit de armen in den *geestelijken* zin zóó objectief, zoo zeer van hèn uit zijn gezien, gevoeld, gebeeld. Is het niet hierdoor vooral dat elke zweem van sentimentaliteit zoowel als van cynisme afwezig is? Zelfs zal men, indien men zich overgeeft aan deze verbijsterende schepping, een zekere sfeer van vertrouwelijkheid voelen: het gezin als een samenhoorigheid, als een in zich zelf besloten wereld, zit hier bijeen om het lage tafeltje, waarop de kopjes met koffie als iets intiems staan en waarboven het lampje zoo stil hangt en zijn groenachtig gele licht zoo stil verspreidt door de vale ruimte, over de verweerde, grauwe gezichten, de schamele gestalten. De ernst van dit werk is tenslotte menschelijker, warmer gestemd, dan de ernst die uit Breughel's Verminkten spreekt. Er is meer vrede hier, niettegenstaande de smar-

telijke ontzetting die Vincent's hart vervulde. Een vrede vermengt zich met deze smart. En zoo heft zich deze uitbeelding, die het uiterste voorbeeld schijnt van realisme, boven het realisme, het nuchtere realisme, toch weer op raadselachtige wijze hoog uit naar een sfeer van stille en eerbiedige verwondering over het eeuwig probleem, dat 't leven blijft voor allen die het leed der wereld niet weg gepraat hebben, noch door het leed verbitterd werden om zonder idealen achter te blijven.

Het is mijn taak hier niet, de gansche figuur van Vincent v. Gogh samen te vatten. Ik kan slechts in herinnering brengen, hoe zich, in Frankrijk, zijn geest ontzaglijk ontplooide, hoe hij in zijn stralende en stroomende schilderijen de glorie van het leven beleed, van dit leven dat voor hem een tragedie blijven zou, hoe hij naast extatische verrukkingen en naast kinderlijk-zachte teerderheden, naast de lyrische natuurzangen ook, zijn menschenliefde uit zou spreken in die waarlijk symbolische portretten van den in zon en wind verweerden boer, van de goede vroedvrouw uit 't matrozendorp, van het burgerdametje in Arles met haar oneindige bezieldheid van hart, die door het floers harer geestelijke geringheid stralend heenbreekt, in zijn heroïsche en tragische zelfportretten vooral, hoe hij, naast zijn cosmisch aangevoelde bloemen, ook de wrangheid en verschrikking van het moderne leven beelden zou in een zoo vizioenair werk als zijn „Nachtcafé" (afb. XXXIV). Beeld

der verlatenheid, der geestelijke vereenzaming, der helsche vertwijfeling, dit laatst genoemde werk, geen stemmingsbeeld maar geestelijk verklaard vizioen: de in hun ellende gevangen gasten, die hier en daar nog soezend neerzitten langs den wand, de bediende die als in een droom van vervaagde herinneringen, eenzaam in de leege, ijle ruimte te suffen staat, al de levenlooze dingen ook: het grotesk aandoend biljard, giftig groen onder het zengend gele licht der lampen, de als in pijn verwrongen stoelen, het buffet met de stijve bloemboeketten en met de fonkeling der likeuren der wijnflesschen, tot 't gordijn toe, dat daarachter de ruimte afsluit: alles is doordrongen van dienzelfden, vreemden, wreeden, pijn-doenden geest, die des te magischer werkt omdat hier de stilte is, een onheimelijke, suizende, leege stilte. Alleen Dostoiewsky heeft ons deze schrille verschrikkingen van óns ontzielde, innerlijk vereenzaamde leven, van onze wreede, koude, godverlaten wereld met deze penetrante verklaardheid gesuggereerd. Alleen wie den eeuwigen hemel gezien heeft, kan zóó de hel der moderne wereld voelen. Lautrec had deze vizioenaire diepte niet, deze vreemdheid niet. Lautrec was een mee-gesleurde; maar men moet een bezinnende zijn, men moet van zijn ziel niet vervreemd zijn, men moet weten, voelen wat geluk is, wat liefde is, om dit leed zoo tot in zijn mysterieuze wezen te kunnen doorschouwen en samenvatten.

Vincent was de groote hartstochtelijke en smartelijke, hij was de hevig levende. En dit leven, dit hartstochtelijke en smartelijke leven, is zonder bitterheid, of wrok, of zelfzucht geleefd. Daarom heeft hij, die schijnbaar verloor, in waarheid gewonnen. Vincent heeft ons geleerd, óók hij, dat de hartstocht de weg des levens is en dat deze weg een lijdensweg beteekent. Hij opnieuw heeft ons geleerd dat voor den deemoedige het leed de poort des hemels is en dat slechts de deemoedige deze hemelpoort ingaat. Hij heeft ons geleerd dat, naar zijn eigen woorden, „de beste wijze om God te dienen is : de menschen lief te hebben".

Juist hij, die, onder de beeldende kunstenaars, zich de sociale nood van zijn tijd het meest onvoorwaardelijk tot gewetenszaak maakte, heeft zich hoog boven de sfeer van de sociale conflicten verheven.

Hij die in zijn moeilijk en vaak onheilig leven zoo intensief naar goedheid gezocht had, zou tenslotte almachtig de schoonheid zien stralen. Ongekende krachten braken in hem open. In een ontzaglijke geestelijke verruiming werd hem, te midden van wreeder en tragischer pijnen dan hij ooit nog verduurd had, de glorie van 't leven openbaar. Een nieuwe mensch is in hem geboren, die met nieuwe oogen de wereld aanschouwt: het geweld der scheppende aarde, de golvende akkers, de boomen die opwaarts wuiven naar de juichende hemelen, de zon en de sterren. Een triomfantelijke of smartelijke, maar

steeds harmonische muziek is hem de wereld nu, een muziek van klare, wonderlijk lichtende kleuren en van cosmische rythmen. Het rythme, streng of stroomend, dreunend of licht-vleugelig, wordt hem het wezen der schoonheid en de openbaring van den levensgeest. Extatisch en zegevierend als Walt Whitman, maar zwaarder, dieper, want van een veel tragischer levensgevoel uit, heeft Vincent van Gogh in zijn cosmische natuurverbeeldingen, in zijn samenvattende en spiritueele portretten zijn apostolische levensliefde ontroerend beleden. Wel was het leven hem te machtig, wel is, na tien jaren van bovenmenschelijke zielsspanning, dit leven gewelddadig afgebroken, maar een bevrijder is hij nochthans geweest. En niemand kan bevrijden, die zelf niet een bevrijde is.

Hier zou ik dit hoofdstuk, deze studie, kunnen eindigen. Tot nu toe heeft zich het sociaal conflict en het sociaal idealisme niet meer zoo machtig vertolkt als in de kunst van Van Gogh. In hem was die roekelooze kracht, welke een mensch tot 't uiterste doet gaan, welke het leven tot een breuk doet komen, maar die daardoor juist verlossend werkt. Van Gogh behoorde tot de laatsten, die eersten worden. Na hem zou die kunst weer komen, welke — hoe aarzelend, hoe onvolkomen dan ook — de synthese zoekt, juist nu, nu in het leven de sociale worsteling zich feller dan ooit voltrekken gaat. In dit groote noodlotsuur der Europeesche

geschiedenis, nu onze beschaving breken kan of zich tot een nieuwe cultuur omscheppen, in de warreling en in de onzekerheid dezer tijden, drukt de kunst de algemeene ontreddering onwillens en geesteloos uit, of zij is, in vage, tastende vormen, reeds een weerschijn van den geest der toekomstige cultuur. In hoeverre de moderne kunstverschijnselen te zien zijn als een décadentie, in hoeverre als een moeizame herleving: dit te onderzoeken valt buiten het kader dezer studie die een reeds historisch karakter draagt.

Toch zijn nog enkele, meer verspreide daden te noemen. Vele schilders der laatste decenniën hebben bij momenten, vaak in een bepaalde faze van hun leven, soms ook blijvend, sociale gevoelens in aangrijpenden vorm uitgedrukt. Charles de Groux' litho's, deze hallucinaties van een chaotische, begeerige, zondige wereld, waar tusschen telkens de Christus bleek en schamel, als een fantoom verrijst, deze smartelijke fantasieën die de slechtheid der materie en de onmacht van den geest belijden, zijn als een sombere profetie van het ontstellend werelddrama, dat de groote oorlog is geweest. Een jong Franschman, Bernard Naudin, een teekenaar van soms Rembrandtieke uitdrukkingskracht, heeft vooral in een reeks etsen, die hij „les Affligés" noemde, pregnante verbeeldingen der armoede gegeven, makaber, wreed, soms even naar het karikaturale zweemend, soms in een mysterieuze, onheimelijke sfeer gezien, maar

steeds van een groote menschelijke tragiek. Zelfs Klinger schiep, door zijn intellectueele en dikwijls bizarre fantasiëen heen, een, zij 't ook wat litterair gebleven, ets, die een protest mag heeten tegen de slavernij van den massa-arbeid. Romeinsche slaven, buigend onder 't juk, voortgedreven door de zweepslagen van hun opzichter, trekken, lastdieren gelijk, een kolossaal marmeren kapiteel voort, dat het paleis van den Caesar zal tooien. En deze hoon van den massa-arbeid der Oudheid is zoo modern-realistisch uitgebeeld, deze Romeinsche slaven zijn zoo bewust als moderne proletariërs, als fabriekskoelies, als de loonslaven van het kapitalisme, gekarakteriseerd, dat de kritiek op de Oudheid zich onmiddellijk verscherpt tot een kritiek op het Heden.

Aan Klinger verwant, maar dieper en zielvoller, heeft ten onzent Jan Toorop, vooral in zijn jonge jaren, intensieve teekeningen en schilderijen gemaakt, gedragen door een diep, warm en edelmoedig gevoel van maatschappelijke opstandigheid en van maatschappelijk mededoogen („De Werkstaking" van '83; „Londensche armen" van '84, enz.), Later naar het symbolisme omzwenkend, heeft hij de breuk der tijden, de ziekte der beschaving, de décadence van zijn eeuw dreigend, biechtend, steeds in een doorzielden, soms in een barokken vorm uitgedrukt, verhevener uitgedrukt dan zoo velen die men slechts als slachtoffers dier décadence zien kan. Toen hij, de onrustige, de gekwelde, in 't katholi-

cisme vrede vond, is hij nog steeds, nog tot heden toe, een haast socialistisch gestemde volkssympathie blijven vertolken, maar te zelden, in deze latere faze, kan het intuïtieve zielsleven door het verstandelijk bewustzijn heenbreken.

Eene figuur is, in deze geestessfeer, met groote duidelijkheid naar voren getreden: die van Käthe Kollwitz.

Waar Van Gogh, Israëls, Meunier en Millet eerst na een strijd hun roeping aanvaardden, is deze Duitsche vrouw vanaf haar 25e jaar zich zelf geweest, waarbij ze in haar etswerk een technische volkomenheid bereikte, die haar in staat stelde alles uit te drukken, wat ze in zich omdroeg (afb. XXXV).

De lektuur van Gerhart Hauptmann's revolutionair drama, „Die Weber" en van Zola's „Germinal" — dit meesterwerk van het naturalisme — heeft haar de oogen zoo wijd geopend, dat zij, de wereld ziende, aan zich zelf geopenbaard werd. Den nood, den strijd, de ziel der armen en der vernederden heeft zij haar kunstenaarsleven, haar vrouwelijke liefde in volle overgave gewijd.

In wilde horden zag zij hen op komen stuwen, de ruwe, wrekende proletariërs; en zij leefde mee, haar liefde leefde mee in het boos geweld van den opstand. Het was, als gaf zij zich in een smart over aan dezen, die, een onbedwingbare vloedgolf gelijk, aanrukten om het leven der rijken te verdelgen. Zij zag hen als daemonische instincten, als

van blinden haat bezetenen, als getergde dieren, als vernietigende duivels, die onbewust een historische noodlotsmacht vervullen in naam der groote, boven-persoonlijke gerechtigheid.

Vrouw was zij in haar volkomen overgave, maar mannelijk door de hevigheid harer uitbeelding. Zelden heeft een man, nooit misschien een vrouw zoo objectief en zoo hartstochtelijk het donkere wilsleven der armen uitgedrukt.

Het naturalisme bracht een voorliefde mee voor de ruwe en booze levensuitingen. Het wil niets verhullen; het wil integendeel blootleggen wat aan ongelouterden natuurdrang broeit onder den schijn der beschaving. Naturalisme en pessimisme zijn elkander na verwant.

Ook in Holland waren een Breitner en een Isaäc Israëls, in zijn jonge jaren, het geweldigst daar, waar ze het volksleven in zijn brute instincten beeldden: in hun felle vizies van de donkere stad, van de danshuizen en de kroegen. Maar zulke verbeeldingen, hoe ook onstuimig gevoeld, hoe vizioenair soms ook, zijn nog geen scheppingen waaruit een diepe, psychische, ethisch gestemde belangstelling spreekt voor den mensch. Ze zijn schooner kunstwerken wellicht, maar niet zulke boeiende drama's, als de onheimelijke volkskroegen die Käthe Kollwitz geëtst heeft, deze spelonken van den misdaad. Het zijn meer egocentrische stemmingsbeelden; het zijn de objectiveeringen van een gepassioneerde, vredelooze, levensbegeerige na-

tuur. Wanneer Breitner de straatmeiden schilderde, als wolvinnen zwervend door de verlaten winterstad, in den wind, in den zwiependen regen, dan gaf hij een ontroerende confessie van zijn eigen somber en toomeloos gevoelsleven, niet van zijn menschelijk medelijden. Het leven, het lot, de ziel dezer menschen wondde hem niet. De wereld is voor hem een aesthetisch schouwspel gebleven, een spiegel zijner kunstenaarsaandoeningen.

Anders is het, wanneer Käthe Kollwitz, in de vormen van dit naturalisme, de opstandigen, de dronkaards, de misdadigers uitbeeldt. Zij ziet menschen; en deze menschen, dit volk heeft zij gezien van uit een overmachtig sociaal voelen, evenals ten onzent Heyermans hen zag in zijn sociale drama's. Het is geen tendens-kunst — zulk een gedramatiseerde objectiviteit sluit alle opzettelijkheid van denken of voelen uit — maar het socialisme wordt hier een groote, bezielende kracht, die heel haar ziel, heel haar voelen, die al haar zintuigen doordringt.

Meeslepend is zij in haar verbeeldingen van den opstand, het diepst en het meest vrouwelijk blijft zij in haar vertolkingen van 't eeuwig menschelijk verdriet. Käthe Kollwitz heeft portretten geëtst van arbeidersvrouwen en van kinderen, die den stillen adel dragen van hun leed. Het diepst is zij, waar de sociale nood zich verinnerlijkt tot een algemeen menschelijk leed, waar zij de vrouw, de moeder-vrouw zag,

zich buigende over het zieke of doode kind.

Het volk is haar lief, omdat het de meest enkelvoudige gevoelens het diepst uitdrukt. Als een lijdend dier zag zij deze mater-dolorosa der achterbuurten: en het dier werd ons heilig, en werd ons diep verwant in hare ontroerende uitbeelding. Als een dier, een gewond beest, zag zij deze jammerende moeder, maar er was geen hoon in hare uitbeelding. In het dier sluimeren de eeuwige levensinstincten. Door het dier voelt de mensch zijn goede verwantschap met de groote, levende, levenwekkende aarde, met de natuur die raadselachtig om ons heen is, zwijgend en bezield. En zij prest het teere, bleeke, doode kind tegen zich aan, dit brute, gepijnigde moeder-dier. Zij prest 't tegen haar forsche borsten; zij houdt 't vast omklemd in haar sterke, groote armen; zij weigert het over te geven aan den dood. Zij wil niet weten, dat dit vleesch haar kind niet meer is: slechts dood vleesch, dat weg moet rotten, dat *niets* meer is. Zij zou het den adem van haar eigen, sterke, warme leven weer in willen blazen.

Ook voor deze vrouw, als voor velen, die ik met eerbied noemde in dit boek, ook voor haar is de realiteit van het maatschappelijk conflict tot een diepere realiteit geworden, tot de realiteit van het eeuwig menschelijke leed en van de verlangende ziel. Ook zij heeft het eeuwige in den mensch gezien, omdat zij den tijdelijken strijd doorleed. Ook voor haar, al behoort zij tot de grootsten niet, is

de liefde voor de wereld gestegen tot een liefde voor den mensch terwille van datgene, wat boven het louter menschelijke uitstijgt.

De mogelijkheid van zulk een groei is waarschijnlijk nog weggelegd voor een jong, Nederlandsch kunstenaar, Jan van Herwijnen, die in een aangrijpende reeks schier kunstelooze, maar doordringend psychologische teekeningen onze wereld haar ziekte striemend voorhield. Het zijn de soms levensgroote teekeningen, in harde en stugge lijnen, in breede, grauwe vlakken, in streng gesloten contouren naar al de verwordenen, naar hen die neerzonken, die mislukten, die verdwenen (afb. XXXVI). Grimmig als wetenschappelijke documenten, onbewogen in hun heftige expressiekracht, vlijmend en bitter zijn deze met een nooit falende intuïtie doorschouwde beeltenissen, die, te zamen, een roepende aanklacht vormen, een schreeuw van verzet. Niet slechts alle vormenschoonheid, maar haast alle teederheid ook, alle geestelijke bevrijding, alle verbeelding is hier afgewezen. Men zou zulk werk een zelfmoord der kunst kunnen noemen, maar een zelfmoord, die een wedergeboorte niet slechts als mogelijk, doch als volstrekt noodzakelijk doet voelen. De verdere ontplooiing van dit eigenzinnig talent laat zich voorspellen. Een hem verwante is de Rus Barlach.

Van de oudste tijden af, tot dezen dag toe zijn in de kunst twee beginsels te onderscheiden: dat der schoonheid en dat der uitdrukking; twee be-

ginsels welke juist in de oudste tijden zich scherp onderscheidden in de ornamentiek, die slechts het rythme kent, de muzikaliteit, en in de realistische natuurimpressie, die slechts karaktervol wil zijn. Men kan zeggen, dat een kunst haar hoogste mogelijkheid bereikt, waar beide beginsels ondeelbaar samenvallen, als in de friezen van het Parthenon, in het Indische Buddha-beeld, in de Gothiek der 13e eeuw. De kunst van een Forain en Th. Heine's realisme aan den eenen kant, van een Barlach of Van Herwijnen, van Vincent's aardappeleters, aan den anderen, openbaart weer met heftigheid het beginsel der uitdrukking. Zulke kunst is primitief, realistisch, psychologisch, zonder ornamentaal karakter; maar — hoe ook de mensch over den kunstenaar hier triomfeert, en misschien juist daardóór: zij dreigt aan levende gevoelskracht in te boeten, zij is van een verschrikkende vreugdeloosheid: zij geeselt. Deze oude wereld valt in één. De onhoudbaarheid eener ideaallooze gemeenschap wordt openbaar. Een nieuwe wereld, en daarmede een nieuwe schoonheid, een nieuw rythme, een nieuwe muziek daagt.

VIII.

Besluit.

Ik heb slechts die kunst willen beschouwen, welke op positieve wijze, in zich zelf het sociaal conflict uitdrukt. In onzen tijd openbaart zich dit conflict in vele, ontstellende negaties: in de forceeringen en willekeurigheden, in de desolate décadenties, in de perverse gemeenheden, in de bizarre buitensporigheden van veel wat als moderne kunst zich aanmeldt, doch daarentegen ook, en niet minder ontstellend, in de geest- en zinlooze overproductie van schilderijen, van reeksen landschappen, van bloemstukken, van portretten naar heeren en dames, vlijtig en dikwijls met veel routine gemaakt, die, fraai ingelijst, ordelijk gecatalogiseerd, onze veel te vele tentoonstellingen vullen en ten onrechte „kunstwerken" heeten. Zie de duizenden schilderijen en beelden die ieder voorjaar de „Salon" van Parijs uitmaken en bedenk hoe men — in kleiner omvang misschien — een zelfde opeenhooping van geesteloosheid in alle beschaafde landen van Europa zien kan: welk een gemis aan cultuur, welk een volkomen miskenning van 't geen een kunstwerk in wezen

beteekent! Hoe troosteloos moet onze wereld zijn, dat zoo velen in een dergelijk onverantwoordelijk en onbevredigend bedrijf hun redding zoeken! Is dit de democratie, welke het geestelijk leven weer veralgemeenen wil en de kunst weer tot een gemeenschapsbezit wil verheffen? Echter: daar zijn andere teekenen.

De kunstuitingen welke ons in deze studie bezig hielden, zijn te zien als het individueel verzet tegen het individualisme, dat uit de cultuurloosheid der maatschappij voortkwam. Kritisch, hatend, smartelijk, mededoogend hebben deze kunstenaars zich tot de gemeenschap teruggewend, gedreven door de kracht hunner sociale intuïties. Zulke kunst is geboren uit de smart van het gemis aan een bezielend, hereenend gemeenschaps-idealisme. Deze smart, lachend of toornend of klagend beleden, bewust of onbewust doorleden, heeft haar een kracht van expressie verleend, waardoor zij tot de belangrijkste uitingen der moderne kunst behoort en der moderne beschaving in 't algemeen.

Dat een dergelijk gestemde kunst in de toekomst zich nog machtig ontwikkelen zal, mag betwijfeld worden. De groote, ook de meest menschelijk-bewogen kunstuitingen der 20e eeuw zijn gedragen door een nieuw ontwaakt cultuurbesef, ze zijn pogingen weer te geraken tot een samenvattende symboliek. tot een kunst die, evenals de architectuur, universeel is van karakter en in eeuwiger en positiever zin sociaal dan de kunst welke een

sociaal *conflict* slechts uitdrukken kan. 't Is de vraag of een man als Daumier zelfs reeds in onze dagen karikaturist zou zijn geworden. Door vele dezer moderne kunstwerken vlaagt nog een gevoel van sociale opstandigheid of van sociaal geweten, maar de centrale gedachte heeft zich verplaatst.

In laatste instantie is de kunst een daad van bewondering en vereering. Indien onze ongelukkige menschheid zich opnieuw tot een geestelijke gemeenschap hereenigen zal, dan kan de kunst weer uitdrukking geven aan het geloof, dat de menschen samenbindt, dan kan zij, in schoonheid, weer de liefde voor het leven bevestigen. Dan kan zij de uitstraling zijn en de duizendvormige verstoffelijking van de idee, welke door deze menschheid gedragen wordt; dan kan zij het schoone droombeeld zijn der cultuur en der religieuze gedachte.

Maar dan ook eerst zal de kunst weer in den monumentalen zin sociaal zijn; dan kan zij haar schoonste roeping vervullen.

De machtige scheppingen der monumentale gemeenschapskunst, die welke een volkomen verzoening vormen van 't beginsel der schoonheid en van dat der uitdrukking, die welke de persoonlijke verbeelding opheffen tot de synthese van 't symbool, deze kunst ontleent haar religieuze pathos óók aan een element van sociaal idealisme dat men een element van religieuze propaganda in den edelsten zin kon noemen. De Grieken bouwden hun tempels, de Christenen hun kathedralen,

óók om de gemeente te verheffen en van zichzelf te verzekeren, om het volksgeheel zijn droom, zijn ideale wezen, zijn cultuurtaak, zijn geloof voor oogen te stellen. De Griek zàg in het Parthenon de grootheid van het Grieksche volk.

Dit blijft de zuiverste vorm van sociaal idealisme in de kunst. Juist dit element moest de individualistische kunst geheel ontberen. Het beschavingsleven werd een zelfzucht, een aristocratisme. Maar in wezen kan geestelijk leven nooit zelfzuchtig zijn : het is dat leven, wat steeds doorvlamd blijft van den drang tot verheffing en samenvatting der menschheid. Waar dit primitief idealisme, dit geloof in mensch en wereld, deze goddelijke liefde een menschheid in haar geweten beheerscht, daar zal ook de kunst hare volledige schoonheid ontplooien en op de beste wijze den mensch ten goede zijn.

De opstandigheid is de donkere gang tot liefde. En een andere gang bestaat niet. Wie nooit opstandig was, zal geen wijze zijn, al is hij een stille. Maar wat geldt voor den afzonderlijken mensch, geldt eveneens voor de tijdperken. Wij hebben het tijdperk der kritische opstandigheid doorleden, doorleden tot op den grond van levensuitputting, waar geen medelijden meer verzachten kan, — het tijdperk der liefde, der wijsheid en der schoonheid is er, zoo bidden wij, door voorbereid.

———

Litteratuur-opgave.

Een eenigszins volledige opgave van boeken, die bij de verdere bestudeering van dit onderwerp geraadpleegd kunnen worden, is niet goed mogelijk. Het door mij gestelde probleem werd, voorzoover ik weet, nog niet speciaal behandeld. De lijst werken, welke de hier besproken kunstenaars betreffen, zou daarenboven buiten verhouding groot worden. Het voornaamste volgt hier.

Bij Hoofdstuk I.

Dr. H. P. Berlage, Schoonheid in samenleving (Brusse R'dam), onvolkomen, maar zeer belangrijk; ongeïll.

H. Muthesius, Kultuur en Kunst (Holl. vert. Kruyt, A'dam); ongeïll.

Clive Bell, Art (Chatto & Windus, Londen). Dit laatste, dogmatische, maar levende en scherpzinnige werk in 't bizonder te raadplegen bij de beschouwingen over het kunst-beginsel in muziek en architectuur (geïll.).

Mijn eigen werk over „de symboliek der kunst" (Erven Bohn, Haarlem) bevat uitvoerige beschouwingen over de in dit deel mijner studie behandelde vragen (geïll.).

Bij Hoofdstuk II.

Ch. Bernard, P. Breughel l'ancien (G. v. Oest & Cie, Bruxelles). Een goedkoop, goed geschreven, behoorlijk geïllustreerd boekje.

René v. Bastelaer et G. H. de Loo, Pierre Breughel, son oeuvre et son temps (G. v. Oest & Cie, Brux.), het groote Breughel-werk, rijk geïll.

P. P. Plan, Jacques Callot (G. v. Oest & Cie, Brux.), geïll.

De litteratuur over de Oud-Hollandsche kunst is zeer uitgebreid, zeer verschillend van bedoeling. Nog steeds zou ik boven alles willen aanbevelen: E. Fromentin, Maîtres d'autrefois (Plon, Paris), niet geïll., bevat zeer fijne en dikwijls diepgaande, steeds psychologisch-aesthetische beschouwingen over de Vlaamsche en Hollandsche kunst der 17e eeuw.

W. Steenhoff, Nederlandsche Schilderkunst, deelen II en III (Wereld Bibl.), een objectieve, zorgvuldige studie met zeer vele, goede, zij 't ook kleine illustraties.

Cornelis Veth, Geschiedenis van de Nederlandsche Caricatuur (Sijthoff, Leiden), bevat goede pagina's over de schilders van volksleven, enz.; geïll.

Mijn eigen werk over „Oud-Hollandsche Figuurschilders" (Erven F. Bohn, Haarlem), kan in verband met de beschouwingen in dit gedeelte mijner studie verhelderend zijn; geïll.

Dr. J. Veth's Rembrandt's leven en kunst (Scheltema & Holkema, Amsterdam), mag verondersteld worden bekend te zijn.

F. Schmidt Degener's Rembrandt (Wereld Bibl.) geeft een suggestief overzicht van Rembrandt's evolutie; geïll.

Bij Hoofdstuk III.

W. Michel, Das Teuflische und Groteske in der Kunst (Piper & Co., München), klein boekje met belangrijke, doch kritisch te lezen beschouwingen over karikaturale kunst. Geïll.

J. Meyer Graefe, William Hogarth (Piper & Co., München), rijk geïll., kritisch te lezen.

Austin Dobsen and Sir Walter Armstrong, William Hogarth (W. Heinemann, Londen), rijk geïll., groot werk.

Cornelis Veth's studies over Engelsche caricaturisten in Elsevier's maandschrift, zijn in den tekst reeds genoemd en geprezen.

Val. v. Loya, Francesco de Goya (G. Grote'sche Verlagbuchhandlung, Berlin), is mooi geïllustreerd en een ernstige, hoewel niet zeer diepgaande studie.

Bij Hoofdstuk IV en V.

Arsène Alexandre, l'Art du Rire et de la Caricature (May et Motteroz, Paris), rijk geïll., goed.

Emile Bayard, „la Caricature et les Carica-

turistes" (Ch. Delagrave, Paris), met talrijke, doch meestal slechte illustraties, eenigszins dillettantisch werk, bevat aardige gegevens.

C. Veth, „Fransche Caricaturisten" (Sijthoff, Leiden), klein, volledig werkje, geïll.

Arthur Rükmann, „Daumier als Illustrator" (Delphin, München), vele, ietwat harde, toch wel voldoende illustraties; goede, maar niet uitnemende tekst.

Arsène Alexandre, H. Daumier (Renouard, Paris), goed geïll.

Special Studio Number, Daumier and Gavarni. Zeer goede, talrijke illustraties, vooral van Daumier's lithographieën.

Hermann Esswein und A. W. Heymel, Toulouse Lautrec (Piper & Co., München), goedkoop, voortreffelijk geïll., lezenswaard.

Wilhelm Busch-Album (Bassermann, München), groot werk met de prenten en gedichten van Busch, doet hem volledig kennen.

Hermann Esswein, Th. Th. Heine (Piper & Co., München), klein, goed geïllustr., knap geschreven boekje.

Bij Hoofdstuk VI.

Special Studio Number, Corot and Millet. Vele, zeer mooie illustraties.

J. Veth, J. F. Millet; deeltje van „Mannen van Beteekenis", in 1890 geschreven, geen ill.

Uitnemende, beknopte en samenvattende studie.

Alfred Sensier, La Vie et l'Oeuvre de J. F. Millet (Quantin, Paris), het groote Millet-boek, rijk geïll., duur, bevat belangrijke gegevens, vooral door Millet's brieven.

G. H. Marius, De Hollandsche schilderkunst in de 19e eeuw (M. Nijhoff, den Haag), rijk geïll., goed, degelijk, objectief werk.

Alb. Plasschaert, 19e eeuwsche Hollandsche schilderkunst (Wereld Bibl.), bevat scherpe, eigenzinnige karakteristieken, geïll.

Bij Hoofdstuk VII.

Vincent v. Gogh, Brieven, 3 dln. (Wereld Bibl.), geïll.

Emile Bayard, Vincent v. Gogh (Ambr. Vollard, Paris), bevat vele brieven en honderd goede illustraties.

H. P. Bremmer, Vincent v. Gogh (W. Versluys, A'dam), geïll. Een analytische studie.

Just Havelaar, Vincent v. Gogh (Wereld Bibl.), geïll., klein boekje.

Käthe Kollwitz, Mappe (Piper & Co., München), uitsluitend platen.

Prof. Dr. Max Lehrs e. a. Käthe Kollwitz (J. H. de Bois, Haarlem), kleine, ongeïll. brochure.



Breughel: Oude vrouw.



II Breughel: De verminkten



III Rembrandt: Bedelaar.



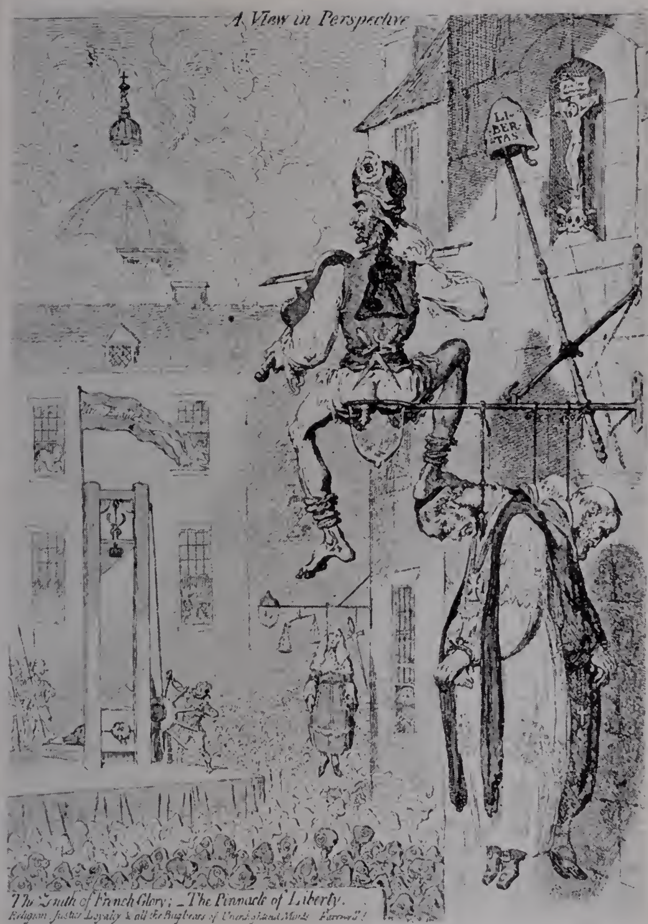
IV Rembrandt: De verloren zoon.



V Hogarth: De jeneverstad.



VI Hogarth: Het genot der hooge omgangsvormen



VII Gillray: Het toppunt der Fransche glorie.



VIII Rowlandson: Matrozen-kroeg.



IX Goya: Vergankelijkheid.



X Monnier: Mijnheer Prudhomme.



XI Daumier: Portret van Th. Rousseau.



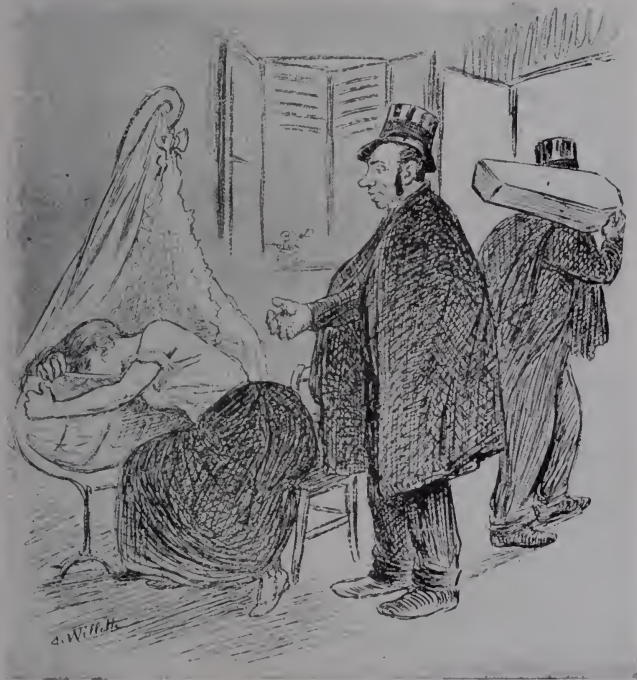
XII Daumier: Konijnen-boutjes.



XIII Daumier: De verplichte nieuwejaarsvisite aan tante Rabourdin.



XIV Daumier: De triomph der politieke eerbaarheid



XV Willette: En de fooi?



XVI Steinlen: De kinderen der armen en de hond der rijken.



XVII Steinlen: Aan de wal.



XVIII Forain: Mijnheer de afgevaardigde.



XIX Forain: De heilige misère.



XX Toulouse Lautrec: De vriend

XX



XXI Toulouse Lautrec: Mlle Lender.



XXII Rethel: De overwinning des Doods.



XXIII Delacroix: *De vrijheid.*



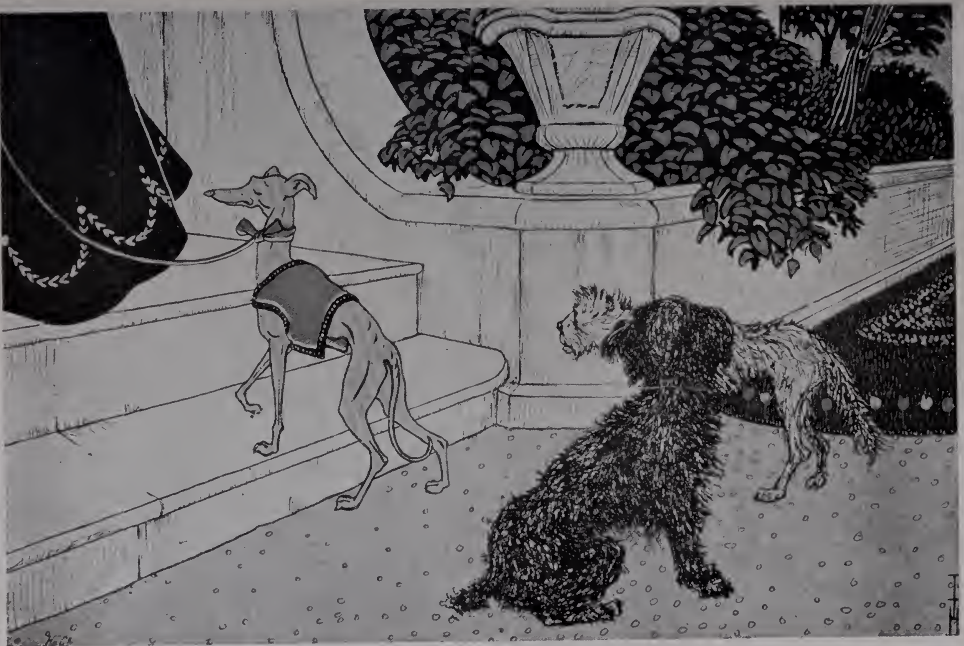
XXIV Bruno Paul: Aristocratie.



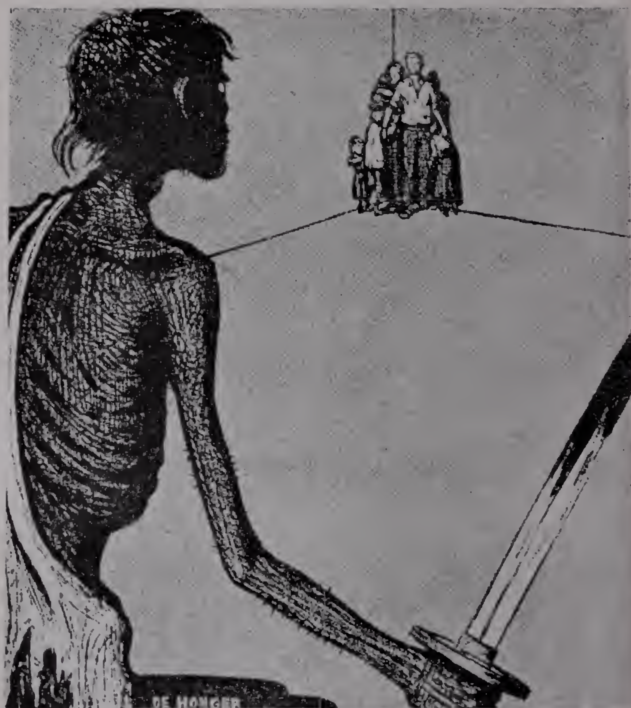
XXV Th. Th. Heine: Voorjaar.



XXVI Th. Th. Heine: Fritsjes verjaardag.



XXVII Th. Th. Heine: Hij weet niet eens wat 'n vloo is.



XXVIII Hahn: De honger.



XXIX Millet: Rustend wijngaardenier.



XXX Meunier: Arbeider.



XXXI Laermans: De dronkaard.



XXXII J. Israëls: Een zoon van het oude volk.



XXXIII Vincent van Gogh: De aardappeleters.





XXXV Käthe Kollwitz: De opstand.



XXXVI Van Herwijnen: Een krankzinnige.




V.U
B.

